O ISTORIE A LUI PIRANDELLO

TARGUL CARTII

Leone De Castris

Precuvîntare la întîia ediție

Publicînd din nou cartea aceasta, veche, acum, de zece ani, prefer să o înfățișez întocmai cum a fost, cu excepția unor foarte ușoare îmbunătățiri, exclusiv formale. Este evident că o intervenție radicală ar fi comportat, de fapt, o muncă nouă.

Trebuie să mărturisesc totuși că nu aș fi schimbat linia de fond, structura și însăși articularea analizelor. Aș fi aprofundat, în schimb, suporturile obiective ale acestei istorii a lui Pirandello, explicitînd cu o mai mare precizie rațiunile structurale ale epocii pe care el a trăit-o și a înfățișat-o, și implicațiile ideologice ale răspunsului său la problemele acelei epoci: fundamentînd, deci, cu o mai mare rigoare științifică — în sens marxist — o perspectivă critică valabilă încă și astăzi.

Bari, 20 decembrie 1970

Scanned with CamScanner

INTRODUCERE

Oricît de numeroase și de remarcabile ar fi încercările de analiză ale criticii de pînă acum, problema Pirandello ne pare a depinde și astăzi de o serie întreagă de prejudecăți interpretative, care întîrzie încă o formulare limpede a ei. Cea mai rezistentă dintre toate — cea din care, în fond, izvorăsc toate celelalte — se referă, după cum se știe, la prezența de netăgăduit, în tot țesutul operei pirandelliene, a unei fervori intelectuale sau chiar a unei aparențe speculative care, începînd cu primii cititori și pînă în zilele noastre, au polarizat atenția și însăși nedumerirea tuturor generațiilor de critici : o fervoare sau o ambiție de a filozofa, care, în vreme ce se refuză în toate privințele oricărei încercări de cunoaștere și de reconstrucție sistematică, pare să devină apoi obstacolul major, atunci cînd este vorba nu numai de definirea poeziei, ci de însăși posibilitatea nașterii ei. Și n-are rost să mai arătăm că de aici izvorăsc atît eterna îndoială metodică a criticii pirandelliene cît și cele două judecăți de valoare, facile și în același timp schematice, pe care ea le-a promovat : cea negativă care, pornind de la Croce și de la înțelegerea abstract teoretică a problemei, nu admite că poezia ar putea răsări din țesutul unei „filozofări deșarte“ ; și cea aparent pozitivă, ea însăși indirect croceană, care caută poezia acolo unde aceasta, în pofida gîndirii, se naște totuși ici și colo, spărgînd structura apăsătoare a acesteia din urmă.

Mai de grabă decît să subliniem caracterul romantic al unei asemenea prejudecăți (și nu ne gîndim atît la explicita neînțelegere a lui Croce, cît la toate interpretările care, independente în aparență de osînda formulată de el, în fond o confirmă), este important pentru noi să afirmăm absoluta ei inutilitate într-o cercetare care ar

Scanned with CamScanner

vrea să țină seama numai de datul concret : fiindcă posibilitatea unei judecăți istorico-critice asupra operei lui Pirandello depinde numai de stabilirea cît mai coerentă a raporturilor dintre gîndire și „poezie".

În formularea unei judecăți de acest fel, nici măcar zeloasele și întrucîtva școlărețtile analize ale gîndirii pirandelliene [1] nu par să ofere o contribuție concretă la înțelegerea critică : și aceasta pentru că ele oscilează între abordarea descriptivă a unor motive desprinse din cîtuși de puțin univocul repertoriu pirandellian, înclinînd în chip naiv să explice tematica pirandelliană prin... tematica pirandelliană, și voința tot atît de abstract descriptivă de a clasifica, din punct de vedere cultural-istoric, diferitele elemente ale „filozofiei" pirandelliene. Sînt cercetări care, chiar atunci cînd se sustrag naivei ispite de a raporta „filozofia" aceea, parte cu parte, la felurite școli și mișcări de gîndire, apar totuși mereu înclinate să măsoare importanța scriitorului prin posibilitatea de clasificare a ideilor sale ; acestea apar integrate așadar într-o artificială istorie a sistemelor filozofice, fără a fi studiate, în schimb, în funcționalitatea lor ideologică și biografică, adică în termeni de istoricitate concretă.

Pentru cine nu vrea să o măsoare după criterii cu desăvîrșire străine și deci să o reducă la împrejurări ocazionale și miraculoase, arta lui Pirandello nu apare și nu poate să apară în contrast sau, oricum, în afara singurului teren de formare în care ea poate să apară și unde putem să o descoperim ; adică în afara sau împotriva acelei tensiuni meditative, a acelei căutări conștiente și a acelei maturizări ideologice, care înseamnă frămîntarea umană a lui Pirandello și condiția autentică a propriului său sentiment al vieții. Așa încît raportul acela inițial, originar, dintre gîndire și artă, este și rămîne un raport fundamental, în oricare cercetare critică asupra lui Pirandello ; nu însă ca un raport de opoziție, și nici măcar de juxtapunere ori de contiguitate (de aici caracterul limitat propriu anumitor cercetări de istorie a culturii, ca

---

[1] Confruntă, de pildă, atît volumul lui G. Guasco : *Rațiune și mit în arta lui L. P.*, Roma, 1954, cît și cel al lui U. Cantoro : *Pirandello și problema personalității*, Bologna, 1954.

Scanned with CamScanner

istorie a ideilor, și de istorie a formelor, ca istorie mistică a rezultatelor expresive), ci ca un raport de funcționalitate internă, de condiționare activă. Ceea ce se impune, în primul rînd, nu mai este apărarea sau, altfel spus, caracterizarea, în planul definirii teoretice, a filozofiei lui Pirandello ; important este, dimpotrivă, să admitem existența acestui element și să-l considerăm la fel ca pe oricare altul, și chiar mai mult decît pe oricare altul, drept un *continuum* al personalității pirandelliene, drept mediator al acelei nevoi practice-cognitive, care este la el matricea unui sentiment al vieții, cu totul personal. Privite în această dimensiune, gîndirea și meditația lui Pirandello se justifică și se prezintă cu o cu totul altă necesitate și mai ales cu o cu totul altă eficiență cognitivă și critică ; afară de aceasta, ele îmbogățesc valoarea istorică și culturală a scriitorului, caracterul reprezentativ al poziției sale și al mărturiei pe care opera sa o semnifică.

Filozofie, deci, sau gîndire, sau, și mai bine, statornică tensiune meditativă, în care converg toate elementele istorice, biografice și culturale ale personalității pirandelliene ; din aceste condiții, și din funcția lor mediatoare în plan intelectual, se naște și se dezvoltă acel sentiment al vieții care generează, la rîndul lui, nevoia reprezentării artistice. Iar aceasta apare și se înfăptuiește numai pe baza analizei intelectuale mai sus-arătate, urmînd desfășurarea și coordonarea ei coerentă și conformîndu-se lor pînă la a-și atinge expresia cea mai desăvîrșită și cea mai înaltă, acolo unde însăși totalitatea ideilor lui Pirandello apare structurată cu mai multă și mai matură claritate.

În această perspectivă critico-istorică, nici nu merită să fie examinată părerea, și astăzi încă foarte răspîndită, potrivit căreia țesătura de raționamente, alcătuind structura unei bune părți din opera pirandelliană, ar trebui considerată nu numai drept balast extraartistic, ci și drept rod al unei detașate abilități dialectice, joc zadarnic și plin de artificii, adică drept *divertissement* inoportun al unui malițios mînuitor de sofisme și de obscurități metafizice. E vorba de o părere care se sprijină, ne pare

Scanned with CamScanner

BIBLIOTECA U.A.I. IAȘI

rău s-o spunem, pe o substanțială necunoaștere a lui Pirandello din partea celor dintîi spectatori ai „diavolești-lor" lui născociri teatrale ; necunoaștere greu de justificat și greu de înțeles, ea fiind trăsătura caracteristică a unei anumite societăți și a moravurilor respective. Astăzi, la distanță de patruzeci de ani și cu ajutorul unei documentări complete, cel care se adîncește în uriașul volum al operei lui Pirandello nu poate să ajungă decît la o convingere opusă. Ceea ce frapează în această operă, chiar dincoace de o viziune articulată și complexă, este într-adevăr opusul glumei, al abilității și al artificiului voit : este seriozitatea tragică, severitatea solemnă a scriitorului, necesitatea umană și substanța patetică a obsesiei de a raționa, care definește și osîndește personajele create de el. Cel care a vorbit despre el ca despre un grec din vechime, debarcat în Sicilia [2] și silit, firește, să supună realitatea modestă a istoriei și a societății contemporane unei cercetări desperate și totale, lucrul acesta voia să-l spună, fără îndoială. Și tot acest lucru îl afirmau, implicit, și cei care au vorbit despre „candoare" [3] ca despre trăsătura caracteristică a umanității și a artei pirandelliene ; candoare, adică predispoziție ingenuă de a parcurge, fără nici o apărare, cu singura capacitate de victimă și de martor, drumul tragic al conștiinței europene după apusul ultimelor afirmări ale raționalismului din secolul al XIX-lea.

Toate acestea, departe de a se epuiza într-o fie chiar fericită observație psihologică, pot duce la o apreciere mai puțin superficială a prezenței obsesive, în opera lui Pirandello, a unor tipare și formule care par intelectualiste ; și pot lăsa să se strecoare bănuiala că, la o lectură mai puțin încorsetată în preconcepute canoane de strictă observanță lirică, asemenea „intermitențe" de pseudospeculații intelectuale au dreptul de a merita, dacă nu chiar

---

[2] Ne referim la emoționatele cuvinte ale lui C. Alvaro, în *Prefața* la *Nuvele pentru un an*, Milano, 1956 (vol. I din ediția tuturor operelor lui Pirandello).

[3] M. Bontempelli își construia discursul de comemorare a lui Pirandello pornind de la această fericită observație psihologică (confruntă *Pirandello, despre candoare*, acum în *Introducere și discursuri*, Milano, 1945).

Scanned with CamScanner

scuza, cel puțin atenția pe care critica o acordă stăruitoarelor „moralități" exprimate de corurile antice și de întrebările cuprinse în cele mai frumoase dintre cînturile leopardiene. Dar, mai presus de orice (și chiar înainte ca tensiunea meditativă a cercetării pirandelliene să pună problema unei reevaluări estetice a ei), această preliminară impresie psihologică poate să ofere aspecte critice concrete și să ajute la explicarea caracterului excepțional al figurii lui Pirandello în panorama noastră literară, capacitatea lui de a înfățișa cu atîta strălucire cea mai înaltă conștiință a vremii sale.

La fel cu Svevo, Pirandello (chiar dacă în măsură mai puțin vizibilă, din motive obiective) datorează și el singularul său destin de intelectual și de artist, bogăția unei conștiințe istorice care nu suferă comparație în cultura vremii, tocmai formării sale inițiale în afara unui centru de cultură, căutîndu-și solitar adevărul său propriu. Cea mai autentică semnificație a candorii lui Pirandello se află în posibilitatea sa de a mărturisi criza civilizației romantice cu atîta claritate și cu atîta exacerbată vigoare, tocmai datorită lipsei oricărei apărări ori protecții literare ; și, complementar, se află în posibilitatea de a trăi consecințele acestei candori, într-o angajare totală. În panorama mediocră a culturii burgheze din Italia de după *Risorgimento,* Pirandello apare ca un anacronic apostol al purității, dovedind, într-o Italie ipocrită și oportunistă, cum era Italia regelui Umberto, naivitatea oamenilor de demult în fața celor mai mari probleme. Cu o neliniștită rîvnă de a putea să dobîndească încrederea absolută în oameni și însetat de întrebări cu privire la „de ce"-urile realității și ale societății contemporane, el descoperă mlaștina corupției și chipul violenței.

„Candoare" înseamnă, deci, modul tragic și inevitabil de a cunoaște deznădejdea unei crize fără putință de alinare, și tot ea este condiția unei voințe expresive, care își rezolvă și înfățișează nevoia fundamentală de polemică și de milă în rîsul amar al umorului. Dar toate aceste elemente, care ne îngăduie să întrevedem încă de pe acuma geneza și desfășurarea poeticii lui Pirandello, ne impun deocamdată caracterizarea mai puțin vagă a condițiilor lor de fond, așadar obligația de a cerceta con-

Scanned with CamScanner

diționarea istorică a unei existențe care, în planul biografic și psihologic [4], se vădește a fi întru totul plauzibilă.

Fondul intelectual al dramei lui Pirandello constă într-o contradicție de neînlăturat care înseamnă, fără îndoială, însușirea filozofică a frămîntării sale și totodată imposibilitatea filozofică a atingerii unui liman : este o nevoie de ordin spiritualist și finalist, care se afirmă înăuntrul unei concepții mecaniciste și pozitiviste. Ceea ce o generează este criza dialecticii idealiste, iar ceea ce îi asigură condiția morală este nostalgia polemică a aceleiași dialectici. Pirandello trăiește criza pozitivistă în premisa ei constitutivă, care este o premisă sceptică, dar, departe de a se mulțumi cu ea, îi alătură o dorință de cunoaștere absolută, hărăzită în chip evident să nu capete răspuns. Paradoxala lui frămîntare izvorăște din aceea că el caută „adevărul" în „cert" : dar, sclav al fenomenului, adevărul acela de ordin idealist se fărîmițează pentru el într-un relativism fără speranță. Pirandello este un spiritualist căzut pe un teren pozitiv ; îi rămîne realul fără ideal, sau, din acesta, doar schema și necesitatea existenței lui, nu însă substanța și credința constructivă. Privește realitatea cu o lentilă idealistă, dar, luată ca un dat absolut, realitatea se refuză sintezei raționale ; ea i se descoperă deci ca o multiplicitate nesfîrșită, juxtapunere veșnică de fenomene ; iar istoria, ca o devenire fotogramică și neconcludentă, ba chiar ca o rupere între trecut și prezent, între a fi și a deveni. La el, și aceasta pare a fi condiția fundamentală a sentimentului și a artei sale, conflictele și criza marilor sisteme ale secolului trecut nu se înfățișează în dimensiunea polemică și constructivă a ideologiilor filozofice contemporane, care va pune noi stavile cercetării speculative, cercetării „adevă-

---

[4] Textele dovedind „candoarea" lui Pirandello sînt extrem de numeroase (cf. M. Lo Vecchio Musti, *Opera lui L. P.*, Torino, 1939 ; și, cu anumite precauții, E. V. Nardelli, *Omul secret*, Milano, 1946). Să nu uităm însă nici pasajele vădit autobiografice din opera pirandelliană (fragmentele, scrisorile pînă acum necunoscute, așa-numitele *Informații cu privire la involuntara mea ședere pe pămînt)* ; iar, dintre nuvele, mai ales cea de a doua din *Convorbiri cu personajele* și *Mica madonă* (povestea copilului care își pierde credința cînd își dă seama că nici măcar în biserică nu este respectată dreptatea socială).

Scanned with CamScanner

rurilor", punînd accentul, dimpotrivă, asupra momentului operativ, ci se înfățișează tocmai ca falimentul și prăbușirea unor valori de neînlocuit, conștiință tragică a rupturii care s-a produs la nivelul istoriei și al idealului și care dobîndește în chip spontan dimensiuni „existențiale". Așa că, în timp ce sistemele filozofice care iau naștere dintr-o criză, întru cît sînt sisteme filozofice, nu izbutesc să ia cunoștință de această criză decît pentru a o nega și a o reduce, în definitiv, la un simplu moment al acelei neîncetate alternări de prăbușiri și de reluări care este istoria gîndirii, pentru Pirandello, conștiința acestei continue sfîșieri a istoriei devine — tocmai din pricina „incapacității" lui speculative — conștiința unui moment ireversibil, criza definitivă a condiției omului. El trăiește, pînă la ultimele consecințe, în singurătatea conștiinței sale, toată istoria culturii europene după prăbușirea ultimelor metafizici ale rațiunii : și, tocmai fiindcă îi lipsește compensația unor pseudo-soluții filozofice, rămîne țintuit într-o dramă insolubilă, într-o înfrîngere rațională și într-o durere umană care este însăși condiția de fond a artei sale.

Numai că o caracterizare de acest tip ar risca să se înăbușe și ea în descrierea abstractă a ideilor și a conținuturilor intelectuale, dacă nu ar împinge discuția pînă la originile cele mai profunde, pînă la motivele autentice ale acestei frămîntări care se naște din meditație. Factorul primordial al ideologiei și, în general, al poziției critice a lui Pirandello, trebuie căutat, neîndoielnic, în conștiința tragică a unei rupturi istorice, a unei sfîșieri interioare a societății. Rana de nevindecat a conștiinței sale stă în viziunea foarte lucidă pe care o are asupra epocii în care trăiește, epocă a mediocrității și a eșecului, a civilizației în ruină, care tîrăște cele mai înalte idealuri în noroiul conformismului și al trădării, golindu-le și viciindu-le pe neașteptate. Criza idealului, imposibila ei reducție realistă, se dezvăluie conștiinței sale ca o criză a unei societăți care a trădat și a împins spre prăbușire idealurile acelea ; iar din acest spectacol realist de descompunere, din această pulverizare istorică a „formelor" burgheze, se desprinde acea fragmentare a omului, care

Scanned with CamScanner

este într-adevăr centrul organic al universului tragic pirandellian. Tocmai prin acest proces de pierdere a valorilor și de demistificare a măștilor care au înlocuit valorile, „insul" romantic va parcurge, la Pirandello, întregul său drum de dezagregare.

Acest drum constituie, dealtfel, însăși istoria Decadentismului, a acelei civilizații culturale și artistice care izvorăște din criza sistemului romantic-pozitivist și din care se constituie, treptat, pe felurite căi, conștiința radicală a opoziției (de la răsturnarea tuturor valorilor, determinată de iraționalism, pînă la proiectele unei construiri noi a cunoașterii și a realității). Tocmai în falimentul marilor idealuri iluminist-romantice, atît de repede renegate și distruse în clipa verificării lor istorice [5], își are începutul, în ultima parte a veacului al XIX-lea, noua dramă a intelectualității europene. Este vorba de o dramă, de o sfîrșiere adîncă, pe care cultura romantismului tîrziu o alină doar la suprafață, lăsînd-o să mocnească în adîncime și dînd-o la iveală numai printr-o mască mediocră și comodă, abia clintită de ușoare abandonuri și de patetice suspine: sensibilitatea superficială a burgheziei, aparent împăcată, își exprimă, prin tresăriri care nu angajează, obida idealului pierdut sau, refugiindu-se în conformismul leneș, expedient pe care singură și-l alege, declară inexistența oricărui ideal, afirmînd în schimb existența unei realități tot atît de convenționale. Din însuși cadrul acelei realități provizorii și din structura culturală care o acceptă și o exprimă, din acest *statu quo* al „moravurilor" burgheze, va țîșni, în toată Europa, revoluția îndelung mocnită, de mai multe ori trădată; iar realul își va dezvălui adîncile lui tresăriri, descătușînd

---

[5] Criza politică a Romantismului se dezvăluia tocmai în trecerea de la „idealul de libertate" la „idealul de societate". În momentul în care idealul acela, care cîștigase totuși bătălia independenței față de orice formă de absolutism, urma să fie verificat în chip concret, în procesul de alcătuire a unei societăți reînnoite, liberalismul se dovedea incapabil de funcția cea nouă care îi revenea. Din această perspectivă și pentru implicațiile de ordin cultural și artistic care o impun, să ne fie îngăduită trimiterea la eseul nostru *Decadentismul și romanul european: o problemă de reluat*, aflat acum în volumul *Decadentism și realism (note și discuții)*, Bari, 1959.

Scanned with CamScanner

acele numeroase revolte „democratice“ ale noii spiritualități, iraționalul împotriva rațiunii, inconștientul împotriva conștiinței, „natura“ împotriva civilizației. În sensul ei autentic și cel mai adînc, o asemenea răzvrătire, ca toate revoluțiile necesare, dovedește nu o iconoclastie definitivă și o respingere categorică a rațiunii, ci, dimpotrivă, denunțarea obiectiv orientată a unui întreg sistem istoric și urgența dialectică a unei rațiuni noi ; și totuși, așa frămîntată cum este în cuprinsul unei problematice intelectuale și în forma unei „conștiințe“ culturale, încă numai aproximativ conștientă de criza factorilor obiectivi care au generat-o, această răzvrătire se va exprima în moduri și în tonuri de intensitate polemică inegală și cu o valoare de document de asemeni diferită, de la solipsismul aristocratic și formalist pînă la analizele critice cele mai relevante și mai adînci, pînă la fugile utopice și la avangărzile necontrolabile.

Pirandello ocupă un loc de frunte în istoria civilizației și a artei contemporane, tocmai din pricina extraordinarei lui capacități de a exprima, în toată extensia sa și în tot realul său dramatism, procesul de desfășurare complex al acestei crize fundamentale a culturii europene, în momentele ei cele mai tragice, în soluțiile ei cele mai radicale, ca și în trăsăturile ei cele mai conștiente, în rațiunile ei cele mai originare și mai adînci. Toată tragedia eului pirandellian, incomunicabilitatea ființei, fărîmițarea ei definitivă, faptul că „se vede trăind“ încremenit și funest, iau naștere — cu o evidență care nu lasă nici umbră de îndoială — dintr-o zonă *istorică* de descompunere ; dintr-o rupere a conștiinței, care — înainte de a deveni moment etern și ireversibil al realității umane — este resimțită dureros și este prezentă concret într-o serie de condiții sociale de o evidență impresionantă. Candoarea pirandelliană coboară cu analiza pînă în zona bolnavă a sufletului, în vălmășagul mediocru și corupt al idealurilor mincinoase, al ipocriziilor și al compromisurilor ; iar prin mijlocirea acestui sondaj, ajunge la o deznădăjduită certitudine a răului, la o neliniște de natură metafizică. Dar, în însăși avîntarea artistic-creatoare și în descoperirea „sensului universal“ al dramei, nu neglijează niciodată culorile realiste ale în-

Scanned with CamScanner

frîngerii, nu renunță niciodată la meditațiile istorice ale alienării. Nimeni nu a coborît mai mult decît Pirandello, pînă la ultimele consecințe, în morbiditatea neîngrijită a conștiinței moderne, dar nimeni nu a intuit și nu a suferit mai mult decît el responsabilitatea istoriei.

Și poate că tocmai faptul acesta, în chip paradoxal, ce-i drept, a putut duce, în aparență, la adoptarea în legătură cu Pirandello și cu revolta lui „parțială" a încă uneia dintre acele rafinate și echivoce categorii psihologice pe care critica lui Adorno le-a aplicat cîtorva sectoare dornice de noutate ale culturii noastre. E vorba de „tactul" lui Pirandello [6]. La puține decenii după dezgustatele reacții față de ininteligibilele drăcovenii pirandelliene, se întîmplă ca revolta lui Pirandello să pară astăzi parțială, poate stîngace, sigur naivă și arhaic „burgheză". O cercetare a temelor și a structurilor literare (tehnică a compoziției și a limbajului), aplicată mai ales asupra unui sector limitat și inițial al operei pirandelliene, ar arăta că, la urma urmelor, poetul înfruntă polemic o decădere a unor valori burgheze nu în numele unei perspective gnoseologice și etice cu totul deosebite, ci în numele acelorași valori burgheze în semnificația lor pozitivă. Echivocul stă în credința că se poate surprinde sensul ultim al unei structuri literare, fără a reconstitui contextul și rațiunile organice care o semnifică ; și, totodată, în ipostazierea unei revoluții în manifestările ei extreme, în avangardismul ei rupt de orice condiționare externă, și, ca atare, în anistorismul ei, ca și în pretenția de a măsura cu aceeași ipostază extremistă toate revoluțiile autentice. Ceea ce explică presupusul tact al lui Pirandello este tocmai conștiința, suferința analitic conștientă a propriului eu și a rațiunilor sale originare ; o revoltă semnificativă, printre cele mai semnificative și mai lucide din cîte a înregistrat arta modernă, tocmai pentru că se desfășoară înăuntrul unui sistem etic și ideologic, în care criza aceea se năștea și se mistuia, fără a fi proclamată din afară de

---

[6] Motivul critic nu este nou. Îl reia însă acum, folosind și chiar forțînd categoria adorniană (găsim, într-adevăr, o formulare precisă a acesteia în *Minima moralia*, Torino, 1954, pp. 24 și urm.), G. Giudice în eseul, de altfel inteligent, *Tactul lui Pirandello*, apărut în revista „Ragioni narrative", Nr. 5, 1960.

Scanned with CamScanner

către o adialectică dorință de exil și de nimicire. Pirandello consemnează și însoțește întreg chinuitul și necesarul drum al alienării omului, pe însuși terenul istoriei sale, plasînd drama în situațiile concrete în care ea devine conștientă pentru individ, dezintegrînd progresiv măștile și instituțiile istorice care constituie osînda lui și însăși revelația desperării sale existențiale. Materialitatea structurilor literare, convenționalitatea aparentă a ambianțelor, caracterul provizoriu și chiar neutralitatea discursivă a limbajului său înseamnă, fără putință de confuzie, nu o lipsă de conștiință stilistică și inovatoare, ci conștiința termenilor concreți și necesari, în care inovația respectivă trebuie să se înfăptuiască. Poetul nu anatemizează o lume și o istorie, îndrăgostindu-se de blestem și cufundîndu-se în alienarea sa „excepțională ; suferă odată cu fărîmițarea necesară a acelei lumi și a acelei istorii și participă la ea ca victimă inocentă și ca martor înmărmurit. Nu invocă, de pe o poziție de suferință, previziuni facile, nici limanuri mistice ; descompune și dezintegrează construcțiile comode, convențiile ultime ale unei societăți care se prăbușește. Iar înainte de a pierde pentru totdeauna posibilitatea de a reconstrui o credință și o etică bazate pe valori, recuperează în reprezentări limpezi și emoționate un limb rezidual de virtuți esențiale, ca maternitatea, simplitatea firească, dragostea ca lege nezdruncinată, sfințenia muncii și a orînduirii sociale întemeiate pe ea ; adică nu virtuți burgheze, ci virtuți corupte de mistificarea burgheză.

Nu este întîmplător faptul că rarele zone de puritate și de autenticitate, printre nenumăratele situații ale umanității pirandelliene, sînt situate în peisajul umil al satului și sînt exprimate firesc în culorile și în atitudinile unui sector social de neconfundat, cel al umililor și al dezmoșteniților, care este opus în chip spontan și chiar polemic atmosferei opresive și artificiale a lumii burgheze și orășenești. Nu este însă întîmplător nici măcar faptul că și în cea mai matură ideologie pirandelliană, cînd coroziunea lentă a structurilor istorice a ajuns în adîncul cel mai ascuns al crizei, care se dezvăluie acum ca ireversibilă și veșnică, iar personajul este surprins în cea mai deznădăjduită inconsistență a sa, nu este întîmplă-

Scanned with CamScanner

tor, spun, faptul că, și atunci, cauzele țipătului existențial continuă să fie, și sînt, teme, raporturi și situații burgheze, Această rezistentă conștiință a matricelor istorice ale tragediei „insului" (a originilor sociale ale acelui drum funest care de la „mască" duce la „neant") este proclamată și dovedită, dealtfel, tocmai în simbolurile intelectuale, în categoriile ideale în care se realizează polemica : în antiraționalismul explicit și implicit al întregii ideologii pirandelliene, în tragicul paradox care denunță în mod repetat folosirea inutilă a rațiunii, falimentul ei istoric, surprins și înfățișat — pînă și în chipuri și în situații — ca faliment al unei lumi sociale ce se considerase drept depozitara acelei rațiuni falsificatoare.

Tocmai acest contact „burghez", distinct și rezistent, constituie conștiința istorică a lui Pirandello, prudența realistă care-l salvează de orice avîntare în avangardism [7]. Substanța autentică a artei sale stă în suportarea unui potop necesar, în energia corozivă cu care contribuie la aceasta, în mila cu care îi deplînge urmele lăsate în destinele omului ; un destin de osîndă, din care poetului — din viclenie ori din slăbiciune morală — îi este cu neputință să evadeze, și în care o lege a istoriei ne obligă să rămînem implicați.

Din acest punct de vedere, ba chiar în termeni încă și mai expliciți și conștienți, e vorba de aceeași dramă care, de la Cehov la Kafka, și chiar mai departe, îi caracterizează pe cei mai mari scriitori ai Decadentismului european, în legătură cu care apare într-adevăr antiistorică pretenția celor care, din perspectiva criticii lor insuficiente ori părtinitoare, ar vrea parcă să ajungă la concluzia că

---

[7] Tocmai această coexistență a dimensiunii polemice cu cea istorică, în reprezentarea unei alienări definitive, constituie valoarea care asigură artei lui Pirandello caracterul ei realist, făcînd-o să se deosebească, chiar în cazul unei coincidențe de teme și de premise ideologice ușor de recunoscut, de avangărzile veacului al douăzecilea. Între acestea din urmă (în deosebi, pentru teatru, Sartre, iar apoi Beckett, Ionescu și Dürrenmatt) și dramaturgia lui Pirandello există acea diferență dintre afirmarea imobilă a neliniștii, ori reprezentarea neutră a absurdului și a incomunicabilului, și punerea în scenă a suferirii tuturor acestora pe întregul parcurs al arcului vieții omenești, de la naștere și pînă la moarte.

Scanned with CamScanner

semnificația și valoarea acestora sînt limitate. Pe o asemenea cale apare primejdia de a judeca un fapt prin ceea ce el nu este, mai curînd decît prin ceea ce este ; și, în orice caz, de a lega în chip determinist potențialul cognitiv al unei experiențe artistice de rațiunile concepției filozofice ori ale perspectivei (schematic înțeleasă). Tocmai declarînd că nu poate concepe arta ca un rod miraculos și neprevăzut al sufletului omenesc, și că ar vrea să o înțeleagă întotdeauna și în chip necesar în cadrul concret al unor seve istorice care îi condiționează tonul și calitatea, o critică ar trebui să caute valoarea și semnificația experienței artistice mai degrabă acolo unde ea mărturisește un sentiment autentic al propriului timp, suprinzîndu-i și dezvăluindu-i critic contradicțiile cele mai tipice și mai adînci, decît acolo unde ea pare să treacă peste ele fără să le evidențieze într-o alternativă utopică. Afirmația că revolta lui Pirandello, avînd drept scop descompunerea unei realități înșelătoare și demascarea mistificării istorice a omului, ar fi sfîrșit prin a implica în desperarea existențială orice putință de reconstrucție și orice ipoteză de salvare umană, poate fi neîndoielnic bună pentru a descrie și pentru a defini limitele capacității „filozofice“ a perspectivei politice a lui Pirandello. Dar a pretinde că o asemenea lipsă de maturitate ideologică ar constitui limita artei sale însemnează a-ți interzice să înțelegi tocmai valoarea de mărturie istorică pe care o cuprinde ea, fragmentul concret de realitate pe care procesul critic respectiv îl înfățișează.

Adevărul este că „momentul etern“ al condiției umane, proiectarea aventurii omului contemporan într-un univers de neliniște metafizică, nu anulează, în situațiile concrete ale artei pirandelliene, responsabilitățile precise ale unui cadru istoric, înfățișat în chip explicit ca instrumentul executoriu al alienării omului. Concluzia existențială a ideologiei nu denaturează calitatea conștient orientată a denunțului pirandellian [8] ; iar poetica, hrănindu-se din

---

[8] Într-o expunere asupra teatrului modern în Italia (vorbea neîndoielnic despre teatrul său), Pirandello, ca într-un ultim bilanț al artei sale, afirma : „... iar de aici a rezultat indirect critica cea mai caustică a societății contemporane care a fost făcută vreodată de către scriitorii din oricare alt timp, o adevărată ilu-

Scanned with CamScanner

ea, nu anulează ființa într-o fatalistă fenomenologie a absenței, în renunțarea morală și în paralizia voinței [9]. Chiar dacă nu se justifică dintr-o perspectivă sigură a valorii lor, există, la omul pirandellian, un imperativ implicit, o căutare veșnic zadarnică și veșnic dezamăgită, și totuși mai puternică, în năzuința ei, decît negația și decît înfrîngerea ; iar dacă omul nu izbutește să se realizeze într-un sistem de raporturi nou și pozitiv, este ca și cum ar fi intuit faptul că ipoteza aceea salvatoare se află la punctul opus față de masca burgheză, a cărei necesară distrugere el o scontează [10].

Iar însușirea realistă a artei lui Pirandello stă tocmai în conștiința și în concreta tensiune expresivă a acestei polemici. [11]

Temeiul realist al artei lui Pirandello poate fi însă mai departe lămurit dacă se citește cu atenția cuvenită acel document esențial al poeticii pirandelliene, care este

---

minare critică a stării psihologice a oamenilor din vremea noastră". (*Introducere* la *Istoria teatrului italian*, îngrijită de S. D' Amico, Milano, 1936, p. 27).

[9] În materie de reflecție și de poetică, adevărul acesta este confirmat de cîteva cuvinte răspicate ale lui Pirandello (*Artă și conștiință de astăzi*, acum în *Eseuri, poezii și scrieri felurite*, Milano, 1960, pp. 865—879) : „Nebun... cel care, în baza unor asemenea păreri, s-ar apuca să demonstreze deșertăciunea acțiunilor omenești" (dar semnificația și mai adîncă a acestor cuvinte trebuie dedusă din critica pe care Pirandello o aplică ideilor cuprinse într-un roman al lui Nordau, în aceeași scriere).

[10] „Tendențiozitatea" creației pirandelliene, în acest sens, este în afara discuției (să se vadă, în orice caz, *Noua colonie*).

[11] Din cîte s-au spus pînă acum, rezultă, credem, în mod evident, cadrul de argumente metodologice și de instrumente operative din care se desprinde aici folosirea cuvîntului „realism". Discuția în legătură cu semnificațiile recente ale acestei noțiuni — provizorie încă și astăzi, fără îndoială, dar nu abstractă și inutilizabilă — ar fi lungă și complicată. Să se aibă însă în vedere bogăția și frămîntarea problematicii pe care ea o cuprinde, polemicile dintre Lukacs și Adorno, poziția „stilistică" a lui Auerbach, dezbaterile recente din Italia, implicînd referințe la De Sanctis și la Gramsci, precum și contribuțiile cîtorva critici de formație marxistă (Muscetta, Cases, Chiarini, Salinari). Să se vadă, în sfîrșit, în legătură cu o poetică a realismului, întemeiată conștient pe o estetică raționalistă (cel puțin ca o încercare), volumul lui G. Della Volpe, *Critica gustului*, Milano, 1961 (îndeosebi *Apendicele*).

Scanned with CamScanner

Umorul, și în care, tocmai în punctul crucial al experienței sale umane și intelectuale, în ajunul crizei care va împlini definitiv opțiunea sa teatrală, scriitorul își reunește reflecțiile sale asupra artei.

Mai mult decît un efort de definire estetică, *Umorul* dezvăluie dorința de a motiva necesitatea artei pirandelliene în geneza sa și în istoria vremii sale, de a lămuri adică rațiunile unei atitudini culturale și nașterea unui sentiment al vieții, care își creează spontan formele și structurile sale reprezentative. Acel „sentiment al contrariului", mereu amintit, care tinde să se definească drept coprezență creatoare a reflecției în cuprinsul fanteziei [12], ori care, la suprafață, pare să se limiteze la o descriere — de tip senzualist — a mecanismului răspunzător de operația umoristică, se definește în realitate tot mai concret, chiar în istoria cuvîntului „umor" (care ocupă prima parte a eseului) și a semnificațiilor intelectuale pe care trecerea aceea în revistă le schițează ; și izbutește, în esență, să devină, într-un fel, proiecția internă și mediația individuală a unei situații obiective, a timpului istoric. Umorul este un tip deosebit de artă (vrea să spună că deosebit și istoric determinat este sentimentul care îl face posibil) și se diferențiază de artă în general (dar va spune într-un alt moment : de arta descriptivă și idealizantă) în raport cu realitatea diferită pe care este chemat să o cunoască și să o înfățișeze. În timp ce arta în general înfățișează o realitate împăcată cu sine, armonioasă, o realitate însuflețită și dominată de valori și de idealuri, umorul se naște ca să înfățișeze o realitate contradictorie, compozită, o imagine polivalentă a realului. El este deci arta perioadelor istorice de decadență [13], în care imaginea de suprafață a lumii, aparent bine organizată și obiectivă, ascunde

---

[12] Aceasta este dificila conciliere teoretică pe care Pirandello o va încerca mai tîrziu, atunci cînd, cu prilejul polemicii cu Croce, se va socoti obligat să acorde validitate pe plan estetic acestui moment al poeticii sale.

[13] „Privind istoria, aflăm că el obișnuiește să încheie aproape întotdeauna o perioadă de tranziție în literatură și în viață și să înflorească totuși în vremuri de multă suferință, în vremuri de degenerare a unui ideal omenesc, a unui arhetip moral". (*Un pretins poet umorist din veacul al XIII-lea*, din 1896, inclusă apoi parțial în *Umorul*. Cf. *Eseuri... op. cit.*, p. 251).

Scanned with CamScanner

dimpotrivă un contrast de neînlăturat, o dezagregare a liniilor și a elementelor sale constitutive. Și tocmai atunci arta umoristică, altfel mereu posibilă, devine necesară ; o artă descriptivă nu ar putea produce decît o imagine falsă a realului, fiindcă, în momentul acela istoric, viața este falsificare, aparență ipocrită ; o artă care ar vrea, în schimb, să fie realistă, adică nonevaziune și cunoaștere, nu poate fi decît o artă umoristică, de descompunere extremă, de coroziune și de investigație.[14] Tocmai prin descompunerea realității aparente, prin deformarea parodistică și prin demistificarea structurilor logice, morale, sociale ale vremii sale, umoristul izbutește să surprindă, cu privirea înspăimîntată, condiția tragică a omului.

Aceasta este semnificația autentică a formulei pirandelliene „artă-oglindă-pentru viață", opusă celeilalte, numită „artă-oglindă-a vieții", în care depășirea, în sens expresionist, a poeticii naturalismului (a cărui limită se află în descriptivism și în falsul realism obiectivist, adică în incapacitatea de a cunoaște critic realitatea) se înfăptuiește tocmai în virtutea unei ascuțite necesități cognitive și morale pe care istoria însăși o impune. O realitate complexă și contradictorie stimulează atunci apariția acelui „sentiment al contrariului", care, deși prezentat ca o determinare psihologică a subiectului, sfîrșește prin a căpăta o valoare de inevitabilă condiție genetică a artei, întrucît numai pregnanța sa îi garantează artei acea posibilitate a cunoașterii istorice, care îi este proprie.

În poetica pirandelliană, acest „sentiment al contrariului" dobîndește aceeași virtute istorică și aceeași ambiție estetică pe care le avea, pentru romantici, formula de „poezie sentimentală" : o artă nouă, diferită de arta naivă

---

[14] „În general, arta abstractizează și concentrează, surprinde, adică, și înfățișează idealitatea esențială și caracteristică, atît a ființelor cît și a lucrurilor. Umoristului i se pare însă că toate acestea simplifică prea mult natura și tind să facă viața prea logică sau, cel puțin, prea coerentă. I se pare că arta, în general, nu ține seamă, atît cît socotește el că ar trebui, de cauze, de cauzele *adevărate*, care împing adesea acest biet suflet omenesc la faptele cele mai necugetate, cu desăvîrșire imprevizibile" (*Umorul*, în *Eseuri...*, p. 157).

Scanned with CamScanner

și descriptivă, singura în stare să asigure o expresie conștientă a realității contemporane, a istoriei concrete a omului. Dar, la Pirandello, tocmai ruperea internă a dialecticii idealiste duce la dizolvarea subiectivismului eroic al ființei și al artei romantice, implicînd în drama descompunerii iraționale chiar și soliditatea psihologică și cognitivă a eului, rezerva sa de autonomie și de creativitate ; iar ironia romantică, deprinsă să rîdă de materie, limita sa nu necesară și pe care poate să o stăpînească [15], se răstoarnă și se dramatizează în umor, acesta fiind rîsul amar al eului care nu crede nu numai în lume, dar nici în el însuși, în propria lui realitate [16]. Așa că umoristului nu-i rămîne deci decît *să se vadă* în dramă [17], victimă și conștiință, să devină conștiința dramei în însăși urzeala distrugerii pe care o săvîrșește. Conștiință critică a realului istoric, umorul devine, pe calea aceasta, sentimentul prăbușirii oricărei realități, suferința lucidă a dezintegrării contemporane a naturii și a eului.

---

[15] „Hegel lămurea că eul, singura realitate adevărată, poate zîmbi de oricare mincinoasă aparență a universului ; întocmai cum poate să o zămislească, la fel poate să o și anuleze : poate să nu-și ia în serios nici propriile creații. De-aici, chiar, și ironia, adică forma aceea — după Tieck — care-i îngăduie poetului să stăpînească subiectul pe care-l tratează ; subiect care se reduce, datorită ei — după Friedrich Schlegel — la o parodie perpetuă, la o farsă transcendentală" (*Eseuri...*, p. 994). Definiția aceasta, luată dintr-un articol din anul 1920 *(Ironia)*, rezumă și condensează cîteva referiri, împrăștiate în *Umorul*. Pentru a înțelege deosebirea dintre ironie și umor, va trebui întregită cu notele care urmează.

[16] „Neîncrederea" aceasta a eului umoristic apare explicată într-un pasaj din eseul asupra lui Verga, scris mult mai tîrziu (1922) : „Lumea nu se află prin ea însăși în nici o realitate, dacă nu i-o dăm noi : și ca atare, fiindcă noi i-am dat-o, este firesc să ne explicăm faptul că ea nu poate fi diferită. Ar trebui să ne îndoim de noi înșine, de realitatea lumii create de noi înșine. Spre norocul lui, Verga nu se îndoiește de lume și, tocmai de aceea, nu este și nici nu poate fi un umorist în adevăratul sens al cuvîntului". (*Discurs asupra lui Verga*, în *Eseuri...*, p. 399).

[17] Cu privire la Pulci, afirmă : „Adevăratul umor nu poate fi găsit în *Morgante*. Putea fi găsit... dacă ironia sa... ar fi izbutit cît de cît să se dramatizeze... Dar el nu numai că nu vede, și nu se poate vedea pe sine în dramă, dar nu izbutește nici măcar să vadă drama în obiectul reprezentat". (*Umorul*, în *Eseuri...*, pp. 74—5).

Scanned with CamScanner

Pe de altă parte, geneza umorului, ca sentiment necesar al unei crize istorice care — prin succesive clarificări și descompuneri — devine conștiință a unei deznădăjduite condiții umane, este din nou și lămurit prezentată de către Pirandello, în același eseu, acolo unde vorbește despre raportul, încă și mai delicat, dintre istorie și poezie. Inițial, este vorba de o reprezentare psihologică, autobiografică, de-a dreptul personală ; aceea pe care Pirandello o definește, cu un termen muzical, „omul dezacordat". Formula repetă tocmai acel mecanism lăuntric al umorului, încă mai de mult anunțat și exprimat, adică acel contrast esențial dintre fantezie și gîndire, dintre rîs și plîns, dintre trup și umbră, dintre realitate și irealitate, și așa mai departe ; prin urmare, condiția „unui om care se descoperă veșnic dezacordat..., vioară și contrabas", oscilînd între da și nu, nedumerit, „a unui om care nu se poate lăsa în voia unui sentiment fără a simți imediat ceva lăuntric, ceva care se strîmbă la el și îl tulbură, îl descumpănește și îl supără". Pe urmă însă, iată că această primă reprezentare psihologică se dilată, devenind o foarte conștientă motivație istorică : această condiție este rodul unei amare experiențe de viață, care nu mai îngăduie sentimentului naiv să-și pună aripi și îl îndeamnă să reflecteze și să caute coloraturile obiective ale acelui contrast. Așa că nu este vorba atît de o experiență individuală, de o suferință psihologică și particulară, ci de efectul necesar al prăbușirii unor idealuri, de o criză a istoriei și a societății. Din drama obiectivă, dintr-o dedublare și dintr-o corupere a realității, răsare această achiziție tragică a conștiinței, această ultimă capacitate de „a înțelege jocul", în care consistă, după opinia lui Pirandello, atitudinea de fapt a umoristului față de istorie. În chip conștient, umoristul devine atunci intermediarul lucid al unei suferințe comune, pe care el însuși o resimte, și care este conștiința, istoricește condiționată, a nerezolvabilei condiții a omului.

Acest caracter mai explicit al reprezentării psihologice a omului — dezacordat, pînă acum doar indicat și intuibil numai în mod implicit, se dezvăluie pe deplin doar dacă se ia aminte la semnificația mai adîncă a uluitoarelor pagini critice pe care Pirandello le dedică, în

Scanned with CamScanner

Umorul, situației umane a lui Cervantes și stării sufletești din care s-a născut eroul umoristic al morilor de vînt. Pirandello dărîmă una cîte una numeroasele interpretări ale lui *Don Quijote*, pe care le-a propus critica : de la cea romantică a lui Sismondi și a lui Bouterwek, pînă la cea care se deduce mecanic din explicațiile „moraliste" ale lui Cervantes (distrugerea mitului cavaleresc și a efectelor lui nocive asupra poporului), pînă la echivoca formulă a lui Sainte-Beuve, în legătură cu „plusvalența viitoare" a oricărei capodopere. Și, cu o pătimașă pătrundere îl descrie astfel pe don Quijote al său :

„În ce mă privește, nu pot fi încredințat că istețul gentilom Don Quijote s-ar fi născut *en un lugar de la Mancha* și nu, mai degrabă, la Alcalà de Henares, în anul 1547. Nu pot fi încredințat că faimoasa bătălie de la Lepanto... ar fi altceva decît *la espantable y jamas imaginada aventura de los molinos de viento.*

Insula Cipru putea fi importantă pentru fruntașii venețieni, un război împotriva turcilor putea fi important pentru Pius al V-lea, mîndru papă dominican, în ale cărui bătrîne vine fremăta, încă fierbinte, sîngele tinereții. Dar în ziua aceea de primăvară, cînd Torres sosi în Spania, trimis de papă, ca să susțină cauza venețienilor, Filip se pregătea pentru fastuoasele festivități de la Cordova și de la Sevilla : mori de vînt, corăbiile Marelui Vizir !

Nu pentru Don Quijote, însă ; pentru Don Quijote, nu cel de la Mancha, dar cel de la Alcalà. Erau giganți adevărați pentru el, și cu ce inimă de gigant a pornit în întîmpinarea lor...

... În fond, el nu are — și o recunoaște toată lumea — decît o singură și sfîntă aspirație : dreptatea. Ține să-i ocrotească pe cei slabi și să-i doboare pe cei aroganți, să aline loviturile soartei, să răzbune violențele ticăloșiei. Cu cît ar fi viața mai frumoasă și mai nobilă, cu cît ar fi lumea mai dreaptă, dacă intențiile istețului gentilom și-ar putea atinge menirea lor !...

... Dacă Cervantes dorea așadar să masacreze cărțile de povestiri cavalerești, pentru relele urmări pe care ele le aveau asupra sufletelor contemporanilor săi, pilda pe care el o dă cu Don Quijote nu este potrivită. Efectul pe

Scanned with CamScanner

care cărțile acelea îl au asupra lui Don Quijote nu este dezastruos decît pentru el, sărmanul Hidalgo. Și este atît de dezastruos numai fiindcă idealurile cavalerești nu se mai puteau împăca de fel cu realitatea vremurilor noi.

Ori, iată că tocmai lucrul acesta Don Miguel Cervantes de Saavedra îl învățase pe cheltuiala sa. Cum fusese el oare răsplătit pentru eroismul său, pentru loviturile sale de archebuză și pentru pierderea mîinii în bătălia de la Lepanto, pentru sclavia suferită vreme de cinci ani la Alger, pentru vitejia dovedită cu prilejul asaltului de la Terceira, pentru noblețea lui sufletească, pentru inteligența lui deosebită, pentru modestia lui răbdătoare ? Ce soartă avuseseră visele generoase ... ce soartă iluziile luminoase ?... De ce răsplată se bucuraseră ? După ce și-a trăit mizerabil viața în slujbe nevrednice de el... n-o s-o sfîrșească oare în pușcărie ? Și unde se află pușcăria aceasta ? Acolo, chiar acolo, în La Mancha ! Într-o temniță întunecată și nimicitoare din La Mancha se naște Don Quijote.

Adevăratul Don Quijote se născuse însă încă dinainte ; se născuse la Alcalà de Henares, în 1547. Încă nu se văzuse bine : crezuse că luptă împotriva giganților și că are pe cap coiful lui Mambrino. Acolo, în întunecata temniță din Mancha, el se recunoaște, *se vede,* în sfîrșit ; își dă seama că giganții erau mori de vînt, iar coiful lui Mambrino o farfurie amărîtă de bărbier. Se vede, și rîde de el însuși. Rîd toate durerile sale. Aha, nebunule ! nebunule ! nebunule ! Haide, pe foc cu ele, cu toate cărțile despre cavalerism.“ [18]

Rezultă lămurit, din întregul fragmentului, impresionanta congenialitate dintre *hidalgo* și criticul său [19] ; de aici rezultă însă și o definire precisă a condiției umoristice și a conturării ei drept mediația unei situații istorice

---

[18] *Umorul,* în *Eseuri...,* pp. 99—103.

[19] A observat-o, de curînd, S a l i n a r i, în frumosul său eseu despre Pirandello, care încheie volumul *Miturile și conștiința decadentismului italian* (Milano, 1960). Deși într-o perspectivă parțială, Salinari privește însă, și pe bună dreptate, paginile acestea și pe cele contemporane lor, din *Bătrînii și tinerii,* drept esențiale pentru înțelegerea poeticii lui Pirandello.

Scanned with CamScanner

de contrast și de decadență. *O măreție sufletească deosebită în vremuri de decadență* este formula conștiinței pirandelliene și, totodată, însușirea originară a umorului ; pornind de la experiența amară a unui faliment al idealurilor, ea te face *să vezi, să înțelegi, să simți* și să exprimi condiția contradictorie a existenței umane. Pentru Pirandello, ca și pentru însuși Cervantes, o condiție generală de criză („Idealitatea... nu se mai putea armoniza cu realitatea timpurilor sale") izbutește, prin mediația suferințelor individuale, trăite într-o temniță posomorîtă, într-o concentrare psihologică („Acolo, în celula întunecată... se vede, și rîde de el însuși..."), să determine odată pentru totdeauna o conștiință a vieții, amară și deosebit de lucidă. [20]

Ajunși la acest punct, apare evident faptul că romanul *Bătrînii și tinerii* întregește poetica pirandelliană ; și aceasta exact în momentul cînd ea devine pe deplin conștientă și se constituie într-un sistem. Nu este întîmplător faptul că, tocmai în anii *Umorului* (1906—1908), scriitorul se oprește ca să evoce încă o dată momentul tragic al experienței sale ideale [21], descoperindu-l acolo unde marile idealuri ale *Risorgimento*-ului se prăbușesc, pierdute

---

[20] Nu rămîn, evident, fără semnificație în desfășurarea anumitor poziții pirandelliene unele evenimente din viața sa (confruntă volumele citate, aparținînd lui Lo Vecchio Musti și lui Nardelli). Nu poate fi neglijată, desigur, importanța anumitor circumstanțe și experiențe dureroase din viața scriitorului, deși cu prudența impusă de natura nu mecanică a unor asemenea raporturi (prudență nu întotdeauna respectată de critica pirandelliană, și chiar de cea mai subtilă : vezi, de pildă, monografia, destul de echilibrată în rest, a lui A. Janner, *Pirandello*, Florența, 1960, ediția a II-a, și volumașul lui J. Chaix-Ruy, *L. P.*, Paris, 1957). Și este neîndoielnic faptul că, tocmai în perioada primului mare bilanț pirandellian (cel care merge de la *Răposatul Mattia Pascal* la *Umorul* și la *Bătrînii și tinerii*), ivirea unei foarte triste situații familiale trebuie să fi dus nu numai la o confirmare sentimentală și particulară a amarei meditații istorice, dar și, în mod activ, la o dramatizare psihologică nemijlocită a condiției umane.

[21] Într-o scrisoare din anii aceia (1912), Pirandello spunea : „Acum caut să termin *Bătrînii și tinerii*... romanul Siciliei de după 1870, roman deosebit de amar și plin de personaje, în care este cuprinsă drama generației mele". (*Eseuri...*, p. 1245).

Scanned with CamScanner

în conformismul și în corupția noului Regat [22]. Și nu este o întîmplare faptul că, pregătind din vreme atît de amarul bilanț, el îi oferă viitorului cercetător al artei sale o impresionantă istorie a istoriei sale, întruchipînd momentele, reacțiile, suferințele ei, în personaje diverse : cînd în patetica, dezarmata credință risorgimentală a bătrînului soldat al lui Garibaldi, cînd în indignarea atît de lucidă, rod al unei profunde cunoașteri politice, a doamnei Caterina Laurentano [23], cînd în speranțele socialiste ale protagoniștilor tineri. Tocmai în aceștia este reprezentată (cu o oscilație de judecăți politice care, departe de a mărturisi o insatisfacție de esență reacționară, mărturisește, dimpotrivă, o reală criză de maturizare a socialismului italian în epoca Fasciilor siciliene) [24] ultima întruchipare dramatică a idealurilor active ale lui Pirandello. Iar din deza-

---

[22] În acest sens, romanul este un act de limpede denunțare și un document, cu adevărat singular, de conștiință a problemelor proprii Italiei meridionale (și tocmai perspectiva autobiografică și pasională precum și mai marea limpezime a viziunii politice vin să îl diferențieze de *Viceregii* lui De Roberto). În legătură cu aceste aspecte, să se vadă, în afara paginilor lui Salinari, citate mai sus, și frumosul articol al lui G. Trombatore, *Pirandello și Fasciile siciliene*, acum în vol. *Reflexe literare ale Risorgimento-ului în Sicilia*, Palermo, 1960.

[23] Acestui personaj, în care se revarsă toată dragostea plină de admirație pe care scriitorul a nutrit-o pentru maică-sa, Pirandello îi încredințează o atitudine de dezamăgire idealistă, dar și de critică activă față de clasa politică vinovată de a fi trădat idealul unitar și de a fi uitat suferințele sociale ale Sudului : — „Ce nădăjduiești ? Ce vrei ?... Ce-ai venit să faci aici ?... Acum, nimeni nu mai vrea să știe de asta, crede-mă. Prea scump au fost plătite idealurile acestea ; și acum, destul !... Tu n-ai jefuit, fiule, nu ai dat ajutor la toate mîrșăviile și la toate nedreptățile care se săvîrșesc aici, ocrotite de prefecți și de deputați ; nu ai favorizat samavolnicia clicilor locale care infectează aerul orașelor noastre, întocmai cum malaria infectează cîmpiile noastre !“

„Sînt mereu aceleași calomnii, acelea pe care le repetă miniștrii, făcîndu-se ecoul prefecților și al mărunților și tiranicilor agenți electorali locali : pentru a masca treizeci și mai bine de ani de proastă guvernare ! Aici e foamete, dragă domnule, în cîmpii și în exploatările de sulf ; latifundiile, tirania feudală a așa-zișilor domni, taxele comunale care sug ultima picătură de sînge celor ce nu au nici măcar cu ce să-și cumpere pîine !“ (*Toate romanele*, pp. 762—5).

[24] În legătură cu soarta, cu întîmplările, cu neînțelegerile interne și cu criza de maturizare a socialismului italian în istoria

Scanned with CamScanner

măgirea lor, din neputința pe care ele o dovedesc în ce privește rezolvarea problemelor Sudului și salvarea maselor țărănești, va țîșni, în partea finală a romanului, semnificația atotcuprinzătoare, pe plan ideal și autobiografic, a figurii lui *don* Cosmo, depozitarul celei mai tragice dispoziții a conștiinței ; lucrul cel mai trist este acela de a fi priceput jocul, de a fi înțeles caracterul provizoriu al oricărui ideal, inconsistența oricărei credințe, pierderea oricărei dialectici constructive. Încă o dată, din drama istorică trăită în cele mai reale dimensiuni ale sale, se desprinde în chip necesar viziunea unei existențe lipsită de sens și inexplicabilă în esența ei.

Din concluzia aceasta ia naștere analiza ideilor care constituie universul tragic pirandellian : descompunerea haotică a realității obiective, fărîmițarea eului, condiția existențială a omului, osîndit la curgerea veșnic inconsistentă și zadarnic angajat să depășească osînda aceea într-o nesfîrșită căutare a formei ; și chiar tentativa, veleitară și nedusă la capăt, a ultimului personaj al lui Pirandello, de a preschimba în credință activă, în acceptare mistică și suprarealistă, însăși dezagregarea lui universală.

Caracterul inexplicabil al lumii și suferința generată de structura ei irațională sînt, desigur, motivele cele mai frecvente și cele mai definitorii pentru condiția umană pe care Pirandello o afirmă și o înfățișează ; aceasta nu împiedecă însă ca un timp istoric bine determinat și o societate precis definită să constituie scena cea mai ușor de constatat, locul autentic al acelei inexplicabilități. Aceasta clarifică de loc întîmplătoarea ambivalență, perspectiva bidimensională a structurilor literare ale lui Pirandello, accentuează caracterul extrem de reprezentativ, pentru secolul nostru, al itinerarului său spiritual (astfel încît Pirandello poate să însemne pentru noi schița unei desfășurări istorice a Decadentismului) ; și îl obligă, în sfîrșit, pe critic să renunțe la ambiția abstractă de a defini în termeni filozofici problema foarte complexă pe care și-a propus-o, și să se angajeze, în schimb, pe drumul precis și concret al cercetării istorice.

---

acelei prime fundamentale mișcări sindicale și politice, vezi interesantul volum al lui S. F. Romano, *Istoria Fasciilor siciliene*, Bari, 1959.

Scanned with CamScanner

Capitolul întîi

POEZIILE ȘI PRIMELE NUVELE. O SOCIETATE ÎN CRIZĂ

Sărăcia Siciliei și corupția Romei în cele dintîi versuri — Pauza idilică de la Bonn — Exclusa și naturalismul — Singurătatea culturală și „înfrîngerea veacului al XIX-lea" în scrierile critice și în diferite poezii — Comedia umană în nuvelistica de început (1895—1902).

Formația de tinerețe a lui Pirandello nu se situează sub semnul unui raport rodnic cu artele poetice și cu gustul literar al vremii. Chiar și preistoria sa dezvăluie o concentrare de teme și de idei absolut personale, ele fiind extrase nemijlocit dintr-o sferă de solicitări exclusiv umane și biografice : dintr-o singurătate trăită în limitele unei existențe avînd toate caracterele tipic și chiar evident provinciale, dar care, privită cu atenție, preanunță prăbușirea progresivă a miturilor copilăriei și a credințelor tradiționale [1]. În primii ani ai formației sale, Pirandello nu respiră o atmosferă culturală și literară în care să poată recunoaște îndemnuri și modele, prilejuri potri-

---

[1] Pentru aceste prime experiențe dureroase, pot fi văzute, afară de mai sus-citatele volume biografice aparținînd lui Lo Vecchio Musti și lui Nardelli, și cîteva nuvele hotărît autobiografice (încă mai de mult amintitele *Mica madonă*, *Discuții cu personajele* și *Înapoiere*). În ochii tînărului Pirandello, mediul familial a dezvăluit, cel dintîi, imobilitatea unui climat moral redus la aparențe, la raporturi false ori lipsite de iluzii ; același mediu rezuma, fără îndoială, în figura tatălui și în cea a mamei, opuse una alteia, contrastul tulburător, încă de pe atunci, pentru sensibilitatea pirandelliană, dintre o lume de idealități generoase și un realism cotidian și grosolan. Asupra acestor circumstanțe și asupra relațiilor cu tatăl, cf. acum interesantul eseu al lui L. Sciascia : *Involuntara ședere pe pămînt a lui L. P.*, în vol. *Pirandello și Sicilia*, Caltanissetta, 1961.

Scanned with CamScanner

vite naturii lui. E vorba de natura meditativă a temperamentului său, înclinat să caute semnificațiile propriilor experiențe în mediul în care trăiește, să dea curs nevoii sale de comunicare, voinței de cunoaștere ; și se poate spune, într-adevăr, că el ajunge la literatură ca un solitar, ba chiar ca un exilat fără voie, însuflețit de o seriozitate inflexibilă și de-a dreptul stîngace, simțind numai nevoia de a mărturisi, fără întîrziere, insatisfacția unei adolescențe lipsite de zîmbete și sărăcia străveche a provinciei sale siciliene.

Singurătatea aceasta umană și dorința aceasta de comunicare, care ia naștere sub semnul unei paradoxale insensibilități „gramaticale", pot fi deduse din cercetarea primelor documente ale activității lui Pirandello, din poezii, și mai ales din cele ce țin de perioada cea mai timpurie, în care este într-adevăr inutil să cauți acele începuturi literare și stilistice care ar fi trebuit să condiționeze structurile viitoare ale discursului expresiv al lui Pirandello. Poeziile acestea, dacă se ia bine seama, sînt niște *monstra ;* și e destul să ne gîndim la stridentul provizorat al plămadei lingvistice și la juxtapunerea masivă dintre structurile stilistice și sentimente. Dar, tocmai pentru aceasta, ele dezvăluie interesul fundamental al tînărului scriitor față de ceea ce constituie conținutul și morala în artă, instinctiva lui neputință de a-și jertfi nevoia imediată de confesiune și de adevăr în favoarea armoniilor formale. După cum este evident, nu-i încă vorba de o tendință antiliterară conștientă și programatică, ci — cel mult — de prefigurarea inconștientă, instinctivă, a aceluiași refuz polemic ; este vorba de neputința firească de a adera la anumite structuri și ritmuri cu desăvîrșire străine de exigențele propriei substanțe umane. Pirandello ajunge adică la experimentarea propriei sale necesități expresive, fără a avea o conștiință literară formată și, tocmai de aceea, departe de a asimila influențele ori de a le transforma în opțiuni conștiente sau măcar provizorii, își însușește în mod spontan și fără nici o discriminare structurile cele mai evidente și mai consacrate pe care i le oferă cultura diferitelor centre provinciale, tratîndu-le, cu tot atîta spontaneitate, ca pe un lucru cu totul indiferent, ca pe un simplu instrument de comunicare. Cu o

Scanned with CamScanner

dezinvoltură acritică, el folosește aproape la întîmplare, fără să le simtă niciodată ca fiind ale sale, forme luate direct și păstrate ca atare din repertoriul carduccian sau postcarduccian, ba încă întrebuințîndu-le deschis, ca pe niște instrumente care să-i dea putința să întrupeze un adevăr ce trebuie încă să-și afle forma. Din influențele acestea și din prezențele acestea impersonale nu-i va rămîne nimic viitorului scriitor și nici măcar viitorului poet ; va rămîne ceea ce viețuia dedesubtul lor, într-o vitalitate încă informă, savoarea aceea de uman și de esențial, caracteristică vocațiilor autentice.

Situația inițială a poeziilor din *Suferință veselă* (1883—89) înseamnă adevărul pirandellian prezentat într-o plămadă lingvistică profund carduccianã (un carduccianism a cărui gravitate aulică apare și mai accentuată, tocmai din lipsa adeziunii intime a scriitorului). Aceasta este culegerea care, mai mult decît altele ulterioare, îi face cunoscute cititorului, odată cu semnele izbitoare ale puținei științe literare a lui Pirandello [2], cele dintîi elemente ale atitudinii lui amare față de viață ; o amărăciune care, aici, era cu atît mai mult a sa, cu cît se afirma mai puțin într-un protest individualist și cu cît se arăta, în schimb, mai obiectivată într-o viziune ironică sau umoristică a spectacolului vieții. Mai ales că se profilează imediat — chiar în cătușele imitației — o alternativă „scenică“ față de inițialul și stîngaciul lirism pirandellian. Lucrul acesta apare mai evident și mai carduccian exprimat acolo unde veleitatea declarativă și programatică a cîntecului împiedică încă mai libera mișcare narativă : iar o reținere mai evidentă se află în prima parte a culegerii, în *Poeme epice,* unde anunțata noutate tematică [3] izbutește cu greu să fie cuprinsă în structurile alcaice și sa-

---

[2] Despre „slabele cunoștințe de literat“ și despre „imitația neunitară a modelelor“ cu totul depărtate de adevărata exigență a sentimentului pirandellian, vorbește și L. Russo *(Noviciatul literar al lui L. P.,* aflat acum în vol. *Portrete și schițe istorice,* Seria a IV-a, Bari, 1953, pp. 347—95).

[3] În introducerea culegerii, poetul salută noua muză a *adevărului,* care se substituie celei vechi, „plăcutelor înșelăciuni“.

Scanned with CamScanner

fice ale compoziţiilor în versuri, ori pătrunde în ele numai pentru a se irosi în ficţiuni fantastice,[4] în contemplări aluzive ale idealului imposibil[5], ori chiar pentru a se trăda în accente barbar-aristocratice[6]. Imediat însă, pornirea greoaie din *Poemele epice* se întrerupe într-o primă

Care este sensul acestui adevăr şi, deci, condiţia poeziei noi, rezultă lămurit din versurile :

Suflarea-i furtunoasă preface-n praf lăcaşuri
străvechi (sînt doar palate regeşti şi sfinte-altare)
iar peste-aceste multe şi proaspete ruini
cu furie cumplită se-abat şi dau năvală
copleşitoare valuri ale mulţimii, care
se zbate şi frămîntă, sfărîmă şi doboară,
ajunsă să-şi cunoască puterea-i fără margini,
iar dreptul său la viaţă cerîndu-şi-l în fine.

(Toate poeziile lui Pirandello sînt strînse acum în vol. citat : *Eseuri, poezii şi scrieri felurite.*)

[4] Cel de al doilea dintre *Poemele epice* cuprinde povestirea fantastică a unui cavaler în goană după ideal, printr-o pădure încîlcită care-i devine temniţă :

Ascultaţi. Ca din pagini veşnic fără moarte
ce-au fost scrise de divinul Ferrarez, să povestesc
o cumplită întîmplare în cu totul preaciudate
versuri, vin la voi.

Imposibilitatea idealului este închipuită printr-o zburdălnicie alegorică, de voit ton ariostesc.

[5] Cel de al IX-a dintre *Poemele epice*, tot în manieră cavalerească :

O, ţară a visării, în care nu răsună
a lanţurilor mele macabră zornăire,
spre tine zbor, departe, spre tine mă adună
nevoia de uitare şi setea de iubire.
Te caut — ştiu ! degeaba ; eşti doar zădărnicie
şi ţinta niciodată n-o voi vedea-mplinită.
Prin fuga mea ciudată şi plină de mînie
disprețuiesc viaţa de sorţi batjocorită...

[6] Cel de al IV-a dintre *Poemele epice* cuprinde o viziune dulceagă şi sentimentală a antichităţilor din Agrigento :

Printre coloanele nepîngăritului templu
al Concordiei, am auzit într-o zi, acolo
unde mulţimile cîntau pentru zeii grecilor

Scanned with CamScanner

viziune obiectivă și impersonală a peisajului citadin, iar ritmul clasicizant se descompune într-un discurs mai liber și mai deschis. Cel de al XI-a dintre *Poeme* exprimă printr-un incipient umor „macabru" gravitatea totuși adîncă a motivului final, lămurit carduccian :

O mîndri arbori care prin parcuri și grădini
vă-nșiruiți de-a lungul frumoaselor cărări,
călăuzind, se pare, nerozii citadini
și muritori ce poartă neroade-nfumurări ;
ce milă simt, o arbori frumoși, cînd auziți
în lunile de toamnă ceţoasele chemări
și sînteți greu de ploaie și vînturi biciuiți,
voi, blestemați de-o soartă potrivnică și rea
ca pururi drept podoabe-ntristate să slujiți.
Grădina, la amiază, deschide poarta grea
de fier, și-ncepe bîlciul zadarnic și grotesc
al gloatei, care vouă pitică v-ar părea,
sub ramurile voastre ce strîmbe se sucesc,
din nou să-și desfășoare minciuni și gingășii, —
prea omenesc, desigur, cu mult prea omenesc !
Cînd noaptea vine-aproape cu negurile ei,
mă cheamă fiecare din voi, nepăsător,
pe-un trunchi să termin : „Urcă, nebunule, ce vrei ?
Doar morții, jos, au pace în gropnițele lor !..."

Sigur că printre primele crăpături ale plămadei carducciene își fac apariția elemente din Graf [7], dar sînt ele-

---

prozodii grecești,
pe necioplitul păstor al turmei liniștite
cum legăna doar lenea din suflet de țăran
în pierderea de sine a unei molcome
cantilene arabe ;
și-n lîncezeala monotonă a cîntului acela
am surprins lepădarea poporului
de idealurile sfinte
ce fac puterea țărilor.

[7] Pentru rezonanțele din Arturo Graf în prima poezie a lui Pirandello (poate prea accentuate de către Baccolo în volumul *L. P.*, Genova, 1938), și mai ales pentru limitele între care ele trebuie considerate, cf. eseul, foarte inteligent și scrupulos, al lui M. Boni, *Formația literară a lui L. P.*, în „Convivium", 3, 1948.

Scanned with CamScanner

mente și sonorități care, dacă ne uităm bine, mijlocesc provizoriu o prezență mai importantă : un ton leopardian care, departe de a se defini și a se epuiza în utilizări ocazionale, anunță o întîlnire mai totală și decisivă, valabilă la nivelul întregii poziții umane și intelectuale a viitorului scriitor [8]. Și nu încape îndoială că natura fundamentală a influenței leopardiene asupra lui Pirandello explică prezența laolaltă a două deosebite atitudini sentimentale și stilistice. Într-adevăr, chiar înainte ca amărăciunea să se hrănească din observație și să se preschimbe în reprezentarea scenică a mediocrei realități a vremurilor (în ultima culegere a volumului, căreia Roma îi servește drept scenă) poetul oscilează între două moduri alternative de a suporta deșertăciunea vieții : suferința explicită, mărturisirea directă a imposibilității oricărui vis, și desperata „bucurie" care urmează de aici (Leopardi din primele cantone și Leopardi din primele *Mici Opere*, ca să ne înțelegem). Suferința directă însuflețește *Momentanele* (cu unele reminiscențe din Graf și din Boito) și *Intermezzo vesel ;* concentrîndu-se uneori în situații care ne fac, firește, să ne amintim de o analogie de raporturi și de suferințe (nunta Linei — nunta Paolinei) :

Din multa eleganță, nimic acestui secol
profan nu-i mai rămîne.
Deșartă, o dorință. Și fără de răbdare
fugind, spre draga vîrstă păgînă-și cată urmă
din nou, în zbor s-avîntă și necuvîntătoare
doar sufletul îl scurmă.

. . . . . .

Iar pîn-atunci, de-atîtea înfăptuiri firave
și generoase, timpul își rîde fără teamă,
și cele mai frumoase deșertăciuni bolnave
în vînturi le destramă.

Umoristica „veselie" a suferinței se condensează în schimb în *Vesele*, unde tonul liric poate țîșni deodată în

---

[8] Asupra leopardianismului pirandellian va trebui făcută odată o expunere meticuloasă, pentru a defini o indubitabilă identitate de natură, care derivă dintr-o evidentă analogie de situații istorice și de crize intelectuale.

Scanned with CamScanner

cadențe scurte și ușoare, avînd o savoare anticipat crepusculară. „Zădărnicia existenței", enunțată pînă aici de solemnitatea gravă a primelor tonuri patetice, se reduce acum (chiar în ajunul ieșirii în scenă, la Roma, a tînărului Pirandello) la o limpede afirmare a neantului, a „plictiselii" ca suspendare și nemișcare[9]; suferința pare să se „delirizeze" în reprezentarea glumeață și nemiloasă a misterului cosmic

Nu știu ce fel de dobitoace,
o Stele, viețuiesc pe voi;
nu au decît cum sînt să fie,
atîta timp cît nu-s ca noi,
dar sigur, ființele ciudate
ce viața-și duc pe voi și mor,
întocmai nouă, n-au să știe
motivul existenței lor.
Nu sînteți niște lămpi aprinse,
nici cuie de bătut în grinzi
înfipte bine în oțelul
concavei, splendidei oglinzi;
măcar că de folos nu-mi este,
vă știu doar niște corpuri slute,
stînd fixe ori rătăcitoare
prin'naltul cerurilor mute,
precum — și n-o să vă mînie
nocturna mea asemănare —
sfîrleaza noastră mare, proastă,
ce ne tot poartă în spinare.

ori se înăsprește pînă la a atesta sila față de acea contradicție autentică a desperării, care este cuvîntul:

Îmi zumzăie-n ureche, trecînd pe lîngă mine
alene ca un sunet firav, nedeslușit,

---

[9] *În lenea ce ucide, în plictiseala grea*
de-a săvîrși un bine ori răul, viața mea
întocmai ca pe-o muscă făr'de aripi — aș vrea
în acu-acesta rece să o înfig acum.
(*Vesele*, III, în *Eseuri, poezii și scrieri felurite*, pp. 459—60).

Scanned with CamScanner

de parcă zboară-n preajmă un roi răzleț de-albine,
cuvintele bătrîne,
stîlcite și sluțite de cît le-am folosit.

De spus nu ne rămîne nimic de astădată.
Ea însăși, plictiseala, găsitu-și-a-nadins, —
o tu, de care mintea mi-e veșnic împuiată,
plictisitoare gloată, —
s-o cînte, pe poetul de plictiseli cuprins.

E veche, foarte veche această lume vie.
Povestea-i numai una, mereu, de la-nceput :
și e, în fond, mutatis mutandis, cum se știe,
rotundă pe vecie,
iar osie doar una de-apururi a avut.

Îndemn să rîd în hohot asupra mea s-abate
din zumzetul ce faceți neîncetat și viu,
cum aș trezi eu singur iar murmure ciudate
de fete supărate,
cînd hoinăresc din pricini pe care nu le știu.

Aceasta este limita cîntecului lui Pirandello în anii tinereții (și aproape adolescenței) poetului. Însăși desfășurarea internă a primei culegeri de versuri, dacă pe plan stilistic dovedește o eliberare progresivă de modelul carduccian, pe plan uman și biografic arată situația unuia care din experiența unei tinereți singuratece, plină de piedici și decepționată în aspirațiile ei generoase și în credințele ei elementare, a căpătat, în legătură cu viața, un sentiment dureros și uneori chiar desperat [10] ; un senti-

---

[10] Afară de motivele de ordin familial, amintite mai sus, este fundamentală cealaltă componență concretă, socială și legată de mediu, a amărăciunii pirandelliene din acești ani. La perioada aceasta poate fi raportată experiența care alimentează paginile siciliene din *Bătrînii și tinerii :* viziunea unei omeniri sărmane și de nepătruns, trădată de prejudecăți și de asuprirea economică a micului dar neînduplecatului capitalism insular ; samavolnicia „clicilor" locale ; înfruntarea și împăcarea forțelor economice tradiționale, pe spinarea claselor dezmoștenite ; „bancruta patriotismului", înțeleasă ca faliment al idealurilor de dreptate și de libertate ; și, drept consecință imediată, simpatia instinctivă pentru

Scanned with CamScanner

ment poate disproporționat față de dimensiunile reale ale experienței, dar deloc disproporționat față de ascuțimea sensibilității umane a scriitorului, față de tendința lui de a căuta veșnic — atît pentru fapte cît și pentru circumstanțele particulare — o semnificație generală, o perspectivă de cunoaștere absolută. Rezultatul este singurătatea ; o singurătate care, departe de a spori pînă la a ajunge orgoliu titanic ori prezumție de superioritate, este suportată, dimpotrivă, ca o silă și ca o osîndă ; și aspiră, implicit, să se deschidă către noi contacte, către noi experiențe, punînd parcă, de pe acum, problema necesității acelei verificări a „adevărului", a acelei cunoașteri moderne și aprofundate a omului în care, la început, Pirandello saluta neliniștit conținutul și drama noii poezii.

Asemenea stare sufletească, de omenească dezamăgire și, în același timp, de sete de cunoaștere, duce cu sine tînărul poet cu prilejul primei ieșiri din singurătatea agrigentină : cînd debarcă la Roma, dornic de legături și de experiențe, cu o disponibilitate etică și sentimentală care cere parcă un liman al credinței și al eliberării [11]. Roma domniei lui Umberto, Roma corupției politice, a primei

---

cele dintîi mișcări socialiste. Pirandello își va desăvîrși mai tîrziu viziunea definitivă a acestui faliment și bilanțul acestor prime priviri dezamăgite asupra realității care-l înconjura : și astfel se vor naște concluziile romanului. Elementele acelui bilanț el le-a cules însă și le-a îndurat în anii aceștia, înainte de plecarea definitivă din Sicilia.

[11] *Am ars străvechi hîrțoage. Acum uit lupta mea*
vitează și tumultul etern din lucruri. Ura
să îmi rămînă numai și dragostea aș vrea,
și îndrăzneli aprinse, și aspră mușcătura
simțirilor înalte, și nerăbdări. Mîhnit,
din piept smulg griji ce veșnic mi-au apăsat făptura
și fără nici o milă sălbatec m-au robit :
M-aș scufunda în marea flămîndă care zace
în simțămîntul nostru, zbătîndu-se cumplit.
Doar liniște deplină în suflet cînd s-o face,
pierzîndu-mă în alții și în acea febrilă,
eternă frămîntare ce nu-și găsește pace,
de-a omului micime n-o să-mi mai fie silă.

Chiar aceasta este cea dintîi poezie programatică, din grupul *Triste*, care marchează prima sa ședere la Roma, în 1887.

Scanned with CamScanner

perioade din guvernarea lui Crispi, nu era însă, ce-i drept, locul ideal pentru o întîlnire constructivă ; ea apărea chiar ca o confirmare a involuției valorilor morale și a alienării sociale a omului, cu mult mai întristătoare decît aceea pe care foarte tînărul Pirandello o întrevăzuse și o suportase în atmosfera opresivă a orășelului sicilian [12]. Sigur este că în ochii uimiți ai tînărului visător și în conștiința de mult jignită a idealistului, experiențele și caracterele acelei realități umane obiectiv mediocre iau proporții uriașe, se schimonosesc pînă la a deveni monstruoase ; iar orașul apare atunci ca o privelişte în descompunere, ca prezența pretutindeni a unei corupții care învăluie fiecare aspect al vieții :

Aceasta e mulțimea. Sînt popi și bețivani,
bătrîni și tineri, tîrfe, hangii de drumul mare,
ostași, milogi și meșteri la scos pe zdrențe bani,
voi cei născuți din lene și întru desfrînare,
ce nu aveți obrazuri, ci burți, amanți hazlii,
jupîni cu prăvălie, birjari și curtezani,
voi gazetari, voi stofe ce umblă parcă vii,
și voi femei vîndute, cu flăcări în privire,
neghioabe doici, voi doamne sclipind în bogății, —
ce slută panoramă lăsați să se deșire
sub ochiul stins dar lacom, cînd v-adunați cu jale
în turmă numeroasă, anapoda-n neștire.
O ce călătorie bizară : vieți banale
de muritori aleargă în zor, nenumărate !
Ce pradă-mbelșugată de drame-originale
desfășurate zilnic pe stradă, prin cetate !...

Se dezlănțuie aici (în *Suferință veselă*, în *Triste*, II), pentru prima dată într-o formă directă, acea violentă reacțiune morală care (indiferent de dimensiunile obiective ale dramei istorice) se află într-adevăr la originea concepției filozofice și a artei scriitorului. Apare însă, constituind

---

[12] Experiența aceasta este înfățișată în chip lămurit în *Bătrînii și tinerii*, în figurile celor tineri, în Antonio Del Re și în Lando Laurentano : unul răscolit de valul de „putreziciune", care copleșește o clasă politică ; celălalt mai activ răzvrătit, în alăturarea sa de partea muncitorilor sicilieni.

Scanned with CamScanner

desigur evenimentul cel mai important al acestei prime experienţe poetice, acea instinctivă măsură de obiectivare „scenică“ a dezgustului şi a milei, acea descompunere umoristică a imaginilor şi a forfotitorului peisaj uman în fotograme vizuale, care — chiar în cătuşele unui instrument expresiv atît de provizoriu şi de întîmplător cum este poezia — marchează totuşi direcţia adevărată a scrisului pirandellian. Este vorba, firește, de o obiectivare încă instabilă, chiar instinctivă, în care intuiţia dramatică şi reprezentativă („ce pradă-mbelşugată de drame-originale !“) e încă prea compromisă de caracterul nemijlocit al dezgustului şi al invectivei. Valoarea documentară a acestui grup final de poezii lirice romane se află însă, necontenit, tocmai în vibraţia morală care le determină şi care se lasă stăpînită cu greu, ori de-abia devine exprimabilă, în ironia cu totul altfel decît senină ; un umor încă juxtapus, nedevenit încă stăpînire intelectuală asupra propriei suferinţe şi, totuşi, limpede prevestitor al viitoarei dezvoltări.

Vibraţia aceasta şi ironia juxtapusă se reliefează din plin în toate poeziile lirice din grupul *Triste* : în dialogul nocturn dintre poet şi Tibru,

Bătrîne tată, bombăni ? ce vrei ? şi ce te doare ?
te obosește poate acest etern colind ?
sau cea de-a treia Romă te plictisește oare ?
. . . . . .
Eu merg umil acuma şi fără-nfumurare,
pe Zeus jur ! acelor prea ţepeni maimuţoi
ce-n parlament se umflă cu gloria pe care
o meritau străbunii, acelor retori goi
şi mincinoşi, le-aş spune... Ia taci ! aud un zvon...
Sînt, fiule, paiaţe, paiaţe ! Şi apoi,
Italia zidit-au ; îşi pun pe braţ blazon
al dragostei de ţară din piatră de mormînt
a neamului acesta ursit să-şi fie domn... ;

în atît de via scenă de la cîrciumă (*Triste*, VII), în care adie, în amintirea mamei şi a Siciliei îndepărtate, un suflu de puritate de-abia simţită ; şi în invectiva directă,

Scanned with CamScanner

în izbucnirea de revoltă antisocială, în care poetul își strigă lămurit deziluzia și intenția sa de denunț :

— Oameni buni, opriți-vă numai o clipă
sub fereastra mea și ascultați, ascultați :
mi-am pierdut printre voi — așa cum se pierde
o pălărie sau o perucă — mintea
și-adevărata țintă a vieții mele.
Acum vă spun : pe toate cîte-mi mai rămîn
drept sentimente, le arunc : iubire, uri,
nădejdi, dorinți, virtuți și vicii, — totul, chiar
respectul laș ce-am arătat atîta timp
doar legii voastre ! Zic vouă : de pe față
și masca, tristă ori surîzătoare,
mi-o smulg — și v-o arunc : eu am purtat-o
oricum prea mult, și numai cu ea v-am sărutat.
. . . . . .
Pe toate, oameni buni, pe toate, le-arunc ;
dar gîndurile-mi, nu — ar fi o ploaie
de pietre-nfierbîntate peste voi.
Minciuni și josnicie se și încheagă jos,
iar patriei noi fii îi cresc. Și eu rămîn
aici mereu de veghe. — O corbi centenari,
... vouă vă dau să mîncați,
corbi negri, inima mea. Sus, sus, zburați
și croncăniți cît mai tare,
bătînd cetatea dintr-un cap în altul,
ce a gîndit de viață și de lume
un amăgit...

Urîțenia cu totul aparte a acestor versuri (*Triste*, VIII), chiar dacă reconfirmă evidenta incapacitate a poetului de a-și însuși modelele adoptate, pune totuși în lumină excepționala valoare de mărturie pe care o cuprind. Chiar în momentul în care își încheie mai dramatic întîia experiență arzătoare a tinereții sale, Pirandello se eliberează de crustele literare ale celei dintîi maniere și extrage din caracterul amestecat și gazetăresc al limbajului său ne-

Scanned with CamScanner

mijlocit puterea și hotărîrea de a-și organiza cu totul altfel exigențele sale artistice. [13]

Cele două elemente de poetică obținute din prima experiență expresivă a lui Pirandello — adică ambiția unei reprezentări obiective și corale a suferinții umane, dar în funcție de o cunoaștere critică — ne par în stare să contribuie la explicarea momentului următor din istoria scriitorului, după cum ni se pare și că ele ar putea să îngăduie o mai coerentă și mai motivată punere a problemei critice relative la așa-zisul său debut sau la întîlnirea lui cu naturalismul. De fapt, cine nu ține seamă de însemnătatea fundamentală a acestei prime orientări precise — pe care șederea la Bonn, în ciuda aparențelor literare externe, o va confirma în aspectele sale esențiale [14] — și ar voi să

---

[13] Ultima poezie lirică din *Suferință veselă* pare să fie o aluzie directă la necesitatea unui nou angajament expresiv, a unei documentări a „comediei umane" (nuvelistica, deci !) care să dea unitate cîntului final (teatrul !) :

Nemărginit și veșnic, și făr-asemănare
aș vrea să pot compune un cîntec doar, în care
tot sufletul să-nchid...
aș vrea ; dar mai'nainte, din omeneasca fire
voi strînge laolaltă și gînduri, și iubire,
și plîngere, și ură, ca veșnicul meu cînt
ritm viu să dobîndească din ele, și cuvînt.

[14] De fapt, chiar și poeziile scrise la Bonn (1889—91) dovedesc, pe fondul unei bucurii aparente și literare, același sentiment al vieții. Șederea în Germania, nevorbind de semnificația ei culturală, a însemnat, desigur, pentru Pirandello, o evadare într-o atmosferă mai liberă și mai curată, după viziunea dezolată a unei Rome corupte. Iar poeziile acelea par să se fi născut tocmai dintr-o dorință de veselie tinerească și de eliberare sentimentală. Alături de *Elegiile renane*, scrise după modelul celor *romane* ale lui Goethe (traduse între timp de Pirandello în distihuri de o savoare carducciană) și tipărite în anul 1895, culegerea *Paștele Geei* (publicată în 1891, la Milano) este cea care cîntă programul acesta de primăvăratecă „Reînviere", de veselă cufundare în aerul proaspăt și curat al experienței universitare și al dragostei pentru Jenny. Sentimentul este autentic și se întîlnește în chip spontan cu un gust amintind de zeul Pan și de atmosfera *Georgicelor* gust care, totuși, cum a observat Russo (în eseul citat), se combină de minune cu moda proven țalizantă a vremii ; cantonete sprintene, în versuri de cîte șapte silabe, ritmează acea vioaie aspirație blîndă și elegiacă, iar carduccianismul debutantului Pirandello se diferențiază în sugestii mai nuanțate, mai idi-

Scanned with CamScanner

întreprindă un studiu al istoriei pirandelliene de la primele lui experienţe epice, riscă, după părerea noastră, să nu înţeleagă nici adevărata calitate a epicii lui Pirandello, nici însăşi funcţia ei. Slujească drept dovadă, în privinţa aceasta, impasul unor numeroşi critici care, orbiţi de coincidenţele naturaliste de netăgăduit din structurile tehnice şi lingvistice ale primei epici pirandelliene, nu ezită să o clasifice ca atare, calificînd, în mare grabă, drept poetică şi drept climat naturalist, chiar şi ceea ce se refuză cu desăvîrşire unei asemenea clasificări ; pe de altă parte, izbiţi de calităţile felurite şi de netăgăduit ale conţinutului şi ale stilului, aceiaşi critici nu izbutesc să explice, critic şi coerent, coexistenţa unor teme şi a unor tonuri atît de depărtate între ele şi, pînă la urmă, contradictorii.

Adevărul este că istoria lui Pirandello nu începe cu epica, ci cu motivele acelea pe care itinerariul său poetic iniţial ni le-a dovedit, dincolo de orice suprastructură literară şi formală : caracterul amăgitor al idealurilor, singurătatea omului, dimensiunea socială a acesteia, incoerenţa şi instabilitatea raporturilor şi formelor obişnuite ale existenţei. Naturaliste vor fi învelişul iniţial şi pretextul „comunicativ", opţiunea structurală a „genului" [15], tehnica impersonalităţii, care coincidea spontan cu nevoia unei dimensiuni obiective a reprezentării, nevoie care acum apare

---

lice. (Cf. izbutitul profil al lui A. Di Pietro ; *Pirandello*, Milano, 1951). După primele poezii, reapare însă, tot mai categoric şi mai adînc, încă mai de mult încercatul simţămînt al caducului, al labilului şi al provizoratului :

. . . Cîte flori
toate mor acum aici ;
moarte-s lunile zglobii,
se coboară rece seară,
chiar şi tu îmi mori
viu fior de primăvară

[15] Capuana a fost, după cum se ştie, cel care a încurajat primele experienţe narative ale lui Pirandello. (Unele pasaje din *Exclusa* arată chiar semnele directe ale influenţei lui Capuana, după cum a demonstrat Boni în eseul citat. Este vorba însă de detalii de conţinut).

Scanned with CamScanner

foarte clar la scriitor. Este vorba însă de o coincidență și de o adeziune aparentă, care se definesc imediat în deschisa poziție critică luată de Pirandello față de substanța poetică a naturalismului, fie în exercițiul său artistic concret, fie în reflecțiile sale de ordin cultural și teoretic din aceiași ani. Este vorba, în definitiv și mai exact, de o experimentare critică a naturalismului, în vederea anulării lui, de o atitudine conștient polemică și neliniștită, a cărei intenție și al cărei destin imediat înseamnă tocmai fărîmițarea *faptului* naturalist [16] în mulțimea nesfîrșită a *cazurilor* umane, a construcțiilor descriptive și psihologice tradiționale, într-o redare impresionistă încă de pe acum orientată și constrînsă, dinlăuntru, de o tendință analitică și, în definitiv, expresionistă.

Romanul *Exclusa* (1893—94) dovedește această experimentare pirandelliană conștientă și, tocmai de aceea, izbutește să se înfățișeze nu numai ca o antologie de pagini pe care critica ar trebui să le reconsidere în mare parte, ci ca un adevărat și admirabil repertoriu de motive, figuri, situații și modalități stilistice din prima mare perioadă nuvelistică a lui Pirandello. Caracterul de pretext și de experiment al arhitecturii naturaliste rezultă nu numai direct din dispariția absolută a elementului-bază al concepției artistice a naturalismului, din dispariția cauzalității determinante a faptelor și a înlănțuirii mecanice a reacțiilor psihologice față de fatalitatea obiectivă [17] (protagonista, alungată din casă și ostracizată de societatea provincială din pricina unui adulter pe care nu l-a săvîrșit, va izbuti să se reintegreze în societate și în familie numai după ce-l va săvîrși cu adevărat) ; el rezultă, mai ales, din izbucnirea simultană și bătătoare la ochi — deși încă necoordonată — a nenumărate elemente ale psihologiei revoluționare și ale stilului viitorului Pirandello. Se poate spune, fără o excesivă teamă de dezmințire, că nu există nici o situație ori structură tematică a tradiției naturaliste, care, în roman, să nu fie anulată și, uneori, tratată cu ironie ; iar în fiecare caz, aparentul verism mani-

---

[16] Confruntă, în privința aceasta, observațiile lui Di Pietro, în volumul citat.

[17] Confruntă C. Salinari, *op. cit.*, pp. 275—276.

Scanned with CamScanner

festă în orice clipă o încărcătură dezagregantă, o furie expresivă care, în loc să le numească și să le descrie, disociază și fărîmițează formele obiective ale realității. În definitiv, tocmai acest lucru nu-l îngăduie romanul : el refuză continuitatea și arcul de desfășurare a unei urzeli narative care n-ar fi, cum este aici, simplu pretext pentru nimicirea ei prin ironie ori pentru deformarea ei prefăcută. Nu e întîmplător faptul că Pirandello renunță, din clipa aceasta și pînă cînd își descoperă o altă, și mai intimă, calitate narativă *(Răposatul Mattia Pascal)*, la povestirea de largă respirație, și își recunoaște în nuvelă, deși lungă și confuză, măsura cea mai potrivită lui.

Mediul însuși, pe care unii l-au văzut împrumutînd de la Verga dimensiunea lui corală, și care i-a părut lui Luigi Russo cu totul străin de orice caracterizare prin raportarea la o anumită zonă geografică, dar ușor de definit, în schimb, ca o „cetate metafizică" a obsesiei și a prejudecății, se dovedește oricum foarte diferit de o accepție naturalistă și regională, chiar dacă își atrage obiectul deformării și al violentării ironice din lumea insulară, din gama pitorească a culorilor ei umane și a miturilor ei sociale. Departe de a se constitui artisticește ca un *milieu* anonim și impersonal, determinare masivă și lege căreia-i este supus individul, ori, folosind limbajul lui Verga, ca un cor umil și monoton, ca o etică primitivă, ca o solemnitate elementară, mediul acesta se secționează aici într-o reprezentare fragmentară, se alterează și se individualizează în cazurile-limită, în măștile grotești și tragice ale celor care, din cînd în cînd, trăiesc prin propria lor experiență incoerența lui, relativa și ridicola lui aparență de mediu comod, prejudecata violentă, obsesia paradoxală. Este vorba, prin urmare, nu de un mit natural și de o lege străveche a vetrei, ci de obiectul unei polemici care deformează proporțiile reale ale unei Sicilii provinciale și țărănești, din care scriitorul izolează din depărtare și exagerează cîteva elemente absolute ale sensibilității sale, o schemă de figuri și de valori care vor rămîne constante : singurătatea blîndă a ființelor feminine [18], a femeilor vic-

[18] Există întotdeauna o notă de frumusețe gingașă și duioasă în figurile feminine, surprinse toate, mereu, purtînd, cu o umilă

Scanned with CamScanner

time ale oprimării tăcute și ale sîngeroasei violențe ce se exercită asupra celor măritate, singurătatea disprețuitoare și încăpățînată a „oamenilor de onoare", a orgolioșilor sclavi ai prejudecății sociale, [19] absurditatea flecară și conformistă a opiniei publice, nelegiuirea ei moralistă [20]. În jurul acestor polarități se dezlănțuie hora multiplă a invenției pirandelliene, care condensează în „situații", în manieră expresionistă, strania noutate a forței sale reprezentative : în timp, ce, în naturalism, individul se descoperă gol și rătăcit în automatismul gesturilor sale și în surpriza lacrimilor sale [21].

Mila și ironia sînt tonurile care se revarsă, de-a dreptul antinaturalist, asupra întîmplării ; sînt două tonuri care, respectiv, interesează suferința solitară a ființelor și, în același timp, furioasa căutare a motivelor de negăsit ale durerii lor [22]. Din dimensiunea contemplativă a milei ia

---

resemnare. povara prejudecăților, a violenței, martiriul mut al soțiilor. Să ne amintim de mama Martei și, mai ales, de povestea dureroasă și blîndă a Annei Veronica.

[19] Fie de-ajuns, pentru toate, personajul Francesco Aiala, tatăl Martei, cel care se simte „străin" în casa sa și, copleșit de scandal, se închide în durerea lui mohorîtă, pînă cînd moare singur și fără să scoată o vorbă.

[20] Acesta este un motiv important în *Exclusa*, și ajunge la cea mai înaltă expresie a sa în cap. al IX-lea : în timpul serbării religioase, procesiunea este înfățișată în culori violente, în scene sălbatece și demențiale, manifestînd insulta mulțimii la adresa „celei excluse", prejudecata unei societăți mărunte, sărmane și corupte, ostracismul convențiilor jignite. Tonurile acestei secvențe anticipează atmosfera de alienare *„corală"*, pe care Pirandello o va înfățișa, mulți ani mai tîrziu, în *Hramul Domnului corăbiilor*.

[21] „Vederea lucrurilor din jur chema înapoi, refăcea conștiința propriei stări, a propriilor îndatoriri ; și totul sfîrșea aici... Clipe ! Nu simțea oare fiecare cum țîșneau înlăuntrul său, deseori, gînduri năstrușnice, scînteieri nebunești aproape, gînduri fără șir, de nemărturistit, ieșite parcă dintr-un suflet diferit de cel pe care ni-l recunoaștem în chip normal ?" (*Exclusa*, în *Toate romanele*, p. 33). Iar în unele pasaje de reprezentare mai desăvîrșită și de suferință, să ne amintim de starea sufletească „disociată" a Martei, în capitolele al IX-lea și al X-lea ale romanului.

[22] Vorbind despre romanul acesta (în eseul citat), Russo pare să deplîngă lipsa „acelei melodii a suferinței, cu care ne obișnuise Verga") și prezența înlocuitoare a „unui soi de zăpăceală violentă și crudă, care poate stîrni rîsul, dar care este sfîșiată de durere lăuntrică" ; și pare să atribuie neîndurarea, violența „desperării

Scanned with CamScanner

naștere uneori neașteptata dar provizoria și scurta eliberare a ființelor îndurerate, a victimelor nedreptățite ; o evadare care nu înseamnă istorie, căci este tocmai o evadare din istorie în amintire, în dorința unei purități ca libertate și mit ; din consistența obiectivă a situațiilor ia naștere în schimb contrafacerea violentă a chipurilor, ironizarea stăruitoare a raporturilor umane și a convențiilor sociale. Este vorba de o distanță, de o opoziție, care va tinde să se micșoreze în nuvelele din perioada următoare, pînă la a dispărea în operele cu umorul cel mai caracteristic ; dar care încă și aici se atenuează în unele secvențe de o tonalitate mai complexă. În paginile finale, chiar în însufleţirea întunecată a tonurilor expresive, contrastul se transformă în emoția din ultima scenă, cînd nenorocirea adîncă pare să unească laolaltă umanitatea acestor eroi solitari într-un protest violent, țipat :

— Uit tot, Marta ! uită deci și tu ! Ești a mea ! Ești a mea ! Nu mă mai iubești ?

— Nu e vorba de asta, nu ! spuse Marta gemînd, înăbușită de teamă. Dar nu mai e cu putință, crede-mă, nu mai e cu putință !

— De ce ? Încă îl mai iubești — strigă Rocco, cu violență, dîndu-i drumul din îmbrățișare.

— Nu, Rocco, nu ! Nu l-am iubit niciodată, ți-o jur ! niciodată ! Și izbucni în nestăpînite hohote de plîns ; simțea că-i vine rău, se prăbuși în brațele lui, care se întinseră din nou, instinctiv, ca s-o sprijine. Vlăguit de durere, fu cît pe-aci să se prăbușească și el, împreună cu povara aceea ; o susținu însă cu o sforțare aproape furioasă, în desperarea lui înspăimîntătoare ; strînse din dinți, își contractă toată fața și clătină din cap deznădăjduit. Făcînd toate astea, privirile i se îndreptară asupra chipului descoperit al mamei, pe patul funerar, între patru lumînări. Ca și cînd moarta s-ar fi uitat la ei.

---

caricaturale", unei slăbiciuni sentimentale, unei incapacități artistice de a domina durerea. Durerea pirandelliană refuză însă, credem noi, să fie măsurată cu metrul durerii verghiene ; arta lui Pirandello este, de fapt, o artă care ia naștere din neputința melodică.

Scanned with CamScanner

Biruindu-şi sila pe care trupul femeii, deşi atît de dorit, i-o inspira, o strînse din nou la piept şi, cu ochii aţintiţi spre cadavru, bolborosi, cuprins de spaimă :

— Uită-te... Uite-o pe maică-mea... Iertare, iertare... Rămîi aici. S-o veghem împreună... [23]

Afară de *Exclusa*, şi celelalte experienţe narative din aceiaşi ani, sau imediat următori, dovedesc divergenţa dintre poetica pirandelliană de tinereţe şi poetica naturalistă şi veristă. Ne referim la lunga nuvelă *Schimbul* [24] (1895), la acţiunea ei dominată cu desăvîrşire de întîmplare (cea dintîi întrupare a iraţionalismului pirandellian) şi trăită de protagonişti sub semnul incoerenţei, al imprevizibilului, în care deformarea se înfăptuieşte la suprafaţă, la nivelul aparenţelor şi al angajamentelor relative, devenind prin urmare instrument al unei ironii mai curînd originale decît dureroase. Şi ne referim chiar şi la prima culegere de nuvele, la cele trei povestiri din *Iubiri fără iubire* (1894), în care o mediocră realitate sentimentală, înfăţişată într-o precisă dimensiune burgheză de neputinţă, de neîncredere în raporturile umane (este chiar tema proprie anilor de tinereţe ai oricărui mare provincial orăşenizat : adaptarea la viaţa de oraş şi la lumea burgheză a unei umanităţi care, în provincie, se realizează în angajări mai exclusive şi totale), se însufleţeşte într-o neliniştită căutare a zonelor secrete ale psihologiei, la nivelul vagului, al inconştientului şi al nemotivatului. Violentei accentuări a realităţii siciliene i se substituie aici înregistrarea unui material uman cu desăvîrşire modest, uzat *ab imis* * şi devitalizat prin neangajare şi indiferenţă morală ; nu mai puţin amară este însă participarea scriitorului, ascuţita tensiune cu care el cercetează fiinţele ce îşi irosesc fără autenticitate visele înăbuşite.

---

[23] *Toate romanele*, p. 176.

[24] În *Schimbul*, atmosfera apăsătoare din primul roman se estompează în tonuri mai uşor satirice. Sînt în cauză, ca de obicei, moravurile siciliene şi convenienţele burgheze : surprinse, însă, şi înfăţişate într-o dimensiune scenică anumită, care se însufleţeşte uneori în ritmuri de balet.

* Din temelii (lat. — n.t.).

Scanned with CamScanner

Ne aflăm cu adevărat dincolo de orice posibilă dimensiune naturalistă; iar stilul lui Pirandello, cunoștințele lui despre realitate se constituie și aici pe distrugerea programatică a acelei structuri aparente.

Este vorba dealtfel de o excentricitate expresivă care își află imediat răspunsul, și totodată confirmarea naturii ei conștiente, în lămurita polemică pe care tînărul Pirandello, de-abia întors de la Bonn (1892), o duce, în același timp, împotriva aspectelor spiritualiste ca și a celor pozitiviste ale culturii italiene din vremea sa. În numeroasele articole din acești ani, publicate în ziare și reviste, ceea ce se reliefează de la bun început este o cultură clasică și romanică de loc comună, străină de orice exhibiție scolastică ori satisfacție erudită, subordonată, evident, unei voințe de pătrundere istorică a tradiției literare, care dezvăluie preocupările autentice, sociologice și istoriste ale tînărului scriitor [25]. Dar ceea ce apare apoi ca mai important și ca definitiv este singularitatea poziției intelectuale care dă sens acelor interese și care este, într-adevăr, cu neputință de definit și de reconstruit în limitele unor fapte de ordin cultural și, cu atît mai puțin, literar. Faptul că Pirandello, imediat după înapoierea de la Bonn, ar fi frecventat, la Roma, grupul de literați

---

[25] Să se vadă articolul *Minciuna sentimentului în artă*, din 1890 (acum în *Eseuri*..., pp. 842—52), unde, demascînd mitul literaturii ca expresie directă și naivă a sentimentului, Pirandello arată că nici arta greacă, nici cea latină, nici cea provențală nu pot fi explicate în afara instituțiilor și a moravurilor, a țesutului social concret al acestor popoare. Și încheie cu o afirmație importantă, care arată încă de pe acum interesul pirandellian față de teatru: „Tocmai armonia aceasta este ceea ce ne lipsește nouă acum, din pricina condițiilor noastre morale și sociale, și de aceea nu avem încă un teatru“ (844). Aceleași gînduri revin într-o notă din *Carnet din Bonn*, scrisă în aceiași ani ('89—93): „Iar noi ne văităm că literaturii noastre îi lipsește drama — spunîndu-se, în privința aceasta, atîtea lucruri și propunîndu-se atîtea altele — mîhniri, îndemnuri, indicații, proiecte. Muncă zadarnică: adevărata putreziciune nu o vedem ori nu vrem s-o vedem. Lipsește concepția despre om și despre viață. Și totuși avem materia necesară din care să facem epică și dramă. Atitudinea noastră este uscată, stupidă, și înseamnă, în fond, alexandrinism“. (în *Eseuri*..., p. 1188).

Scanned with CamScanner

prieteni ai lui Capuana [26], și stăruința cu care colabora la o revistă orientată într-un anumit sens, cum era „Vita Nuova" din Florența, nu pot micșora distanța dintre ideile lui Pirandello și teoriile naturalismului [27]; întocmai cum nu ajunge nici înflăcărata sa polemică antidannunziană [28], care, așa cum o va confirma, după mulți ani, eseul asupra lui Verga, are pentru el o semnificație mult mai precisă. Este vorba de contacte ocazionale, proprii unui intelectual izolat, străin de curentele literare ale vremii; și același lucru va trebui spus și despre colaborările sale mai tîrzii la periodicele de nuanță absolut tradiționalistă și conservatoare, cu care scriitorul nu va avea nimic de împărțit. Sigur că atît criticile distrugătoare la adresa lui D'Annunzio cît și aspirațiile sale către o artă impersonală [29] arată lămurit că unele teme ale polemicii pirandelliene coincid — ori sînt de-a dreptul ocazional inspirate de el — cu sectorul cel mai avansat și mai progresist al culturii italiene de inspirație naturalistă. Aceasta nu înseamnă însă că, în substanță, Pirandello s-ar simți, ori, mai mult, că ar și fi foarte depărtat de pozițiile acelea: și e foarte interesant faptul că profunda exigență antiliterară, care alimentează unele din articolele sale de mare subtilitate, îl face să privească laolaltă, ca obiect al polemicii, fără nici o deosebire, pe simboliști și pe veriști, pe „aulici" și pe „dialectali". Gîndirea lui Pirandello este extrem de lămurită în legătură cu naiva sau, și mai rău, cu artificiala dialectalitate fonografică a regionaliștilor italieni; și intuiește, cu multă precizie, limitele unui

---

[26] Este vorba de Fleres, Mantica, Gargano și alții. Confruntă, în această privință, D. Gnoli, *Un cenaclu literar: Fleres, Pirandello și C.*, în „Leonardo", 3, 1935.

[27] În eseul citat, Boni examinează analitic ideile literare ale lui Pirandello, prezente în aceste articole. Și, deși cu multă precauție, arată substanțiala divergență dintre acesta și naturalism.

[28] Este cunoscută lunga polemică antidannunziană a lui Pirandello și sînt evidente motivele de ordin cultural, artistic și moral care o alimentează. Să ne amintim articolul intitulat *„Fecioarele stîncilor"* de *Gabriele D'Annunzio*, din 1895, acum în *Eseuri...* pp. 915 și urm., unde programul „imperial" al eroului dannunzian este fățiș ridiculizat.

[29] Vezi articolul *Neoidealismul* (1896) în vol. *Eseuri...* pp. 887 și urm.

Scanned with CamScanner

realism care, apărut ca mărturie a dualismului în care se reflectă lipsa unei conștiințe naționale și populare a literaturii, nu face, pînă la urmă, altceva decît să accentueze unul din termenii opoziției, accentuînd și perpetuînd astfel dualismul acela tradițional [30].

Dincolo însă de coincidențele ori de divergențele literare, adevărata izolare a lui Pirandello față de mediul cultural al acestor ani este motivată de o nemulțumire mai adîncă, de o tensiune intelectuală care depășește categoric termenii, mediocri și pînă la urmă academici, ai artelor poetice și ai disputelor vremii, și care-și implîntă rădăcinile direct în istoria unei crize umane și sociale. În articolul *Arta și conștiința de azi* (din 1893), conștiința unei lumi istorice care se prăbușește îndreaptă analiza asupra reflectării acelei crize în viața intelectuală și în condițiile morale ale artei moderne. În fața unei fracturi care pare să antreneze într-un *fin de race* destinele omului, Pirandello examinează, subliniindu-le caracterul provizoriu și inadecvat, feluritele răspunsuri ale filozofiei și ale științei contemporane și, după ce respinge cu ascuțită ironie deșertăciunea spiritualismului comod, a evadării fideistice [31], pune direct în cauză falimentul gnoseologic al scientismului pozitivist [32]. Este o primă *summa* a pesimismului istoric al lui Pirandello și cea dintîi mărturie a termenilor esențiali ai dramei sale intelectuale :

„S-au prăbușit vechile norme și n-au apărut, ori n-au fost încă bine stabilite cele noi ; este firesc deci ca ideea despre relativitatea oricărui lucru să fi pus atîta stăpî-

---

[30] Vezi *Proza modernă* (1890) acum în *Eseuri...* pp. 852 și urm. Pirandello reia apoi aceleași idei în articolul *Cum se vorbește astăzi în Italia*, apărut tot în acea epocă, iar mai tîrziu în articolele cu privire la teatrul dialectal, pe care le vom aminti mai departe.

[31] „Dealtfel, pe mine nu m-au mirat niciodată anumiți păcătoși aflați pe patul de moarte, care îl cheamă pe Dumnezeu înainte de a închide ochii. Spiritul modern este adînc bolnav și îl invocă pe Dumnezeu întocmai ca un muribund pocăit. Te miră însă faptul că se numește Dumnezeu ceea ce, în fond, nu-i decît beznă adîncă..." (în *Eseuri...*, p. 967).

[32] „Jalnic loc, totuși, cel pe care știința l-a atribuit omului în natură..." (*Eseuri...*, p. 869).

Scanned with CamScanner

nire pe noi încît să ne facă să pierdem aproape cu desăvîrșire siguranța judecății. Terenul este liber pentru orice supoziție. Mintea a căpătat o mobilitate deosebită. Nimeni nu mai izbutește să-și stabilească un punct de vedere sigur și de neclintit. Termenii abstracți și-au pierdut valoarea, lipsind acordul comun care-i făcea inteligibili.

Cred că viața noastră n-a fost niciodată mai dezagregată din punct de vedere etic și estetic. Incoerentă, fără nici un principiu doctrinar ori religios, gîndurile noastre se învolburează printre faptele nestatornice, care stau ca niște nori deasupra unei ruine. După părerea mea, din aceasta derivă, în cea mai mare parte, neliniștea noastră intelectuală. Așteptăm, și, din păcate, zadarnic ! să se ivească cineva care să ne vestească în cele din urmă *cuvîntul cel nou.* Și, între timp, ne îndreptăm cînd către un crainic, cînd către altul, care, răcnind cu multă emfază, făgăduiește marea cu sarea și nu obține firește nimic... Ieri, realismul și naturalismul, astăzi simbolismul și misticismul, mîine cine știe ce altceva...

...Că arta este, ca să spunem așa, pulsul vieții, că arta urmează și reflectă viața în orice clipă și în orice emanare a ei, iată o observație evidentă și nediscutată. Ținînd seama de diferitele semne ale vremii, de tendința gîndirii și-a acțiunilor din zilele noastre, care va fi arta de mîine ? În ce privește critica, ne putem descurca foarte bine ori putem adresa altcuiva întrebarea aceasta, dar ar fi vai de noi totuși dacă ne-am adresa-o în legătură cu arta, adică am socoti necesar să construim, pe baza unui criteriu, ori a unui raționament, opera noastră artistică, știind că ea trebuie să se nască spontan, din sentiment.

Nu știu dacă, într-adevăr, conștiința modernă este chiar atît de democratică și de științifică pe cît se spune de obicei. Nu pricep anumite afirmații abstracte. Pentru mine, conștiința modernă seamănă cu un vis chinuitor, străbătut de fantasme vijelioase, cînd triste, cînd amenințătoare, cu o bătălie nocturnă, cu o învălmășeală desperată, în care mii de stindarde flutură pentru o clipă și se fac imediat nevăzute, pentru a lăsa locul altora, în care părțile învrăjbite s-au învălmășit și s-au amestecat, fiecare luptînd pentru sine, pentru apărarea sa, împotriva

Scanned with CamScanner

prietenului și împotriva vrăjmașului. Există în ea o necontenită ciocnire de glasuri discordante, o frămîntare necontenită. Mi se pare că în ea totul tremură și se clatină. Liniștea încrezătoare a anumitor oameni nu-mi spune nimic. Ce-o să se întîmple mîine ? Sîntem neîndoielnic în ajunul unui eveniment de seamă ? Și se va ivi poate și de data aceasta geniul acela care, expunîndu-și sufletul furtunii ce se apropie, mării ce se va revărsa, rupînd orice zăgaz și înghițind ruinile, va crea cartea cea fără de pereche, cartea veacului, cum s-a întîmplat în alte vremuri." [33]

Conștiința prăbușirii structurilor intelectuale tradiționale duce aici la refuzul artelor poetice contemporane ; „afirmații abstracte", care limitează „oglindirea" realității. O realitate dominată de irațional și de relativ nu se poate oglindi într-o artă care, folosind simbolul, eludează termenii concreți ai dramei istorice, și nici într-o artă care îi suprapune o imagine fals optimistă, arbitrară ; arta modernă trebuie să surprindă și să înfățișeze cele o mie de glasuri discordante ale conștiinței contemporane. Polemica antinaturalistă, evidentă chiar și într-un context oarecare, confirmă, pe planul artei poetice, cea mai generală nemulțumire față de pozitivism, față de neutralitatea iluziei lui realiste. Și e vorba de o nemulțumire care devine tot mai ascuțită și mai directă, pînă la a ajunge o tragică învinuire în alte articole din activitatea critică și jurnalistică din anii aceia, cînd, deși înfierează drept falsitate și prețiozitate reacția neoidealistă și simbolistă a lui D'Annunzio și a diferiților decadenți, Pirandello este de acord cu obiectul polemicii lor („Concepția materialistă despre lume și despre viață nu mai satisface, e-adevărat, spiritul modern, rămas din pricina ei fără mister și fără Dumnezeu. Negînd, am distrus, și am declarat ca atare neputința noastră de a afirma"... „În fața supremei renunțări, înlesnirile sporite ale vieții, mai marea libertate, comorile artei, noile descoperiri ale științei nu ne mai emoționează, nu ne mai satisfac, nu ne mai mulțu-

[33] *Ibidem*, pp. 874—5 și 880.

Scanned with CamScanner

mesc. Setea noastră rămîne deci nepotolită, iar noi întrebăm încă : Și pe urmă ?") [34]

Aceste lucide luări de poziție sînt suficiente pentru a arăta că nu în cadrul unor fapte de ordin cultural, în sensul strict al cuvîntului, și cu atît mai puțin literar, ia naștere criza intelectuală a lui Pirandello ; ea este mai degrabă proiecția nemijlocită a unei imagini deformate a lumii, care începe să se contureze în anii aceștia în solitudinea conștiinței sale. Verificarea intelectuală a acestei imagini a fost cu siguranță ajutată de întîlnirea, nu ocazională, cu filonul iraționalist al culturii romantice germane, în anii de la Bonn [35] ; adevăratul cadru al formării sale îl alcătuiesc însă tot societatea și istoria tînărului Pirandello. Anii *Exclusei* (polemică socială și grotesc sicilian), ai nuvelelor „foarte amare" din *Iubiri fără iubire* (bilanț lipsit de iluzii cu privire la om și la mediul în care trăiește), și ai scrierilor amintite (rațiunea „teoretică" a tematicii literare), sînt anii în care Pirandello, după șederea la Bonn, retrăiește și mai dramatic prima experiență din timpul petrecut la Roma, cufundarea în singurătatea orașului alienat. Sînt anii trudei fără recunoașteri, dar, mai presus de orice, sînt anii desăvîrșitei deziluzii etico-politice ; cei în care nemulțumirea surdă față de un mediu ce i se părea încă mai de mult meschin și inert, precum și viziunea procesului de descompunere a clasei politice (în cadrul căreia se desfășurau relațiile cotidiene ale scriitorului) se adîncesc definitiv. Este epoca scandalurilor bancare, care unesc într-un val de degradare atît institu-

---

[34] Vezi *Neo-idealismul*, mai sus-citat, pp. 890—91.

[35] Orientarea dominantă a studiilor lui Pirandello în Germania a fost filologică și literară (romanică). Iar de lecturile făcute în perioada aceea se leagă sigur unele „prezențe" pe care le dezvăluie ici și colo scrierile sale : Heine, Lenau, Goethe, Richter, Tieck, Chamisso, Schopenhauer (cf. subtilele indicații ale lui M. Boni, în eseul citat). Este însă vorba de prezențe și de motive care, în organismul filozofic și artistic al lui Pirandello, dobîndesc dimensiuni cu totul originale și semnificații ce nu pot fi derivate de nicăieri. În ce-l privește pe Schopenhauer, este neîndoielnic probabil că influența filozofului a minat la bază aparentul idealism al lui Pirandello, orientîndu-l spre conținuturile empirismului și iraționalismului. Dar, și aici, procesul ideatic al scriitorului nostru este întru totul autonom.

Scanned with CamScanner

țiile și figurile politice din Capitala țării cît și „sub-guvernul" sicilian ; a răscoalelor populare din Sicilia, cu toate implicațiile și dezamăgirile cărora le-au dat naștere ; și a involuției politicii lui Crispi, ajunsă acum la acte de represiune și la vărsări de sînge. Ajunge să ne gîndim la imaginea pe care o dau în legătură cu împrejurările acelea și cu semnificația lor paginile din *Bătrînii și tinerii*, imagine născută din suferință, purtînd marca vieții scriitorului, pentru a înțelege însemnătatea efectivă a acestui moment în istoria lui Pirandello. El se leagă cu la fel de amara experiență a primilor ani petrecuți la Roma (1887—89), dar adînceşte amărăciunea lor pînă la o concentrare a sentimentelor și o desperare intelectuală pe care va sfîrși prin a le fixa în termeni absoluți, de-a lungul întregii sale existențe. Experiențele acestea vor căpăta valoarea unui eșec definitiv, a unei prăbușiri a omului contemporan în anxietatea unei istorii pe care cei mai buni se vor căzni zadarnic să o corecteze și să o asaneze (chiar dacă patosul moral al lui Pirandello, neuitînd motivele vremelnice ale înfrîngerii, va alimenta veșnic o imagine obiectiv limpede a responsabilității și a inocenței).

Este o concentrare umană care, adîncind motive surprinse încă mai de mult în *Suferință veselă* și într-adevăr cîtuși de puțin potolite în sprintenele distihuri din *Elegii romane* (1889—1890), ori în scurtele strofe din *Paștele Geei*, se află mărturisită în poeziile din perioada aceasta, cîteva dintre care vor fi apoi adunate, împreună cu altele mai tîrzii, în *Dezacordat* (1912). În ele apar din nou acele tonuri și acele deznodăminte crepusculare *ante litteram*, care, grosolan inaugurate în cîteva locuri din *Suferință veselă*, se vor accentua mai tîrziu și chiar se vor rafina pe plan expresiv, în poeziile din culegerea cea mai importantă. Mai mult decît în poezia lirică *Funia* [36], unde

---

[36] *Împletitori de funii, ciudată meserie*
aveți : să umbli veșnic tot îndărăt, purtînd
frînghia ce o mînă bătătorită știe
s-o împletească, ritmul să nu îl schimbi nicicînd.
De mă gîndesc mai bine, toți ce mușcăm din soare
și plîngem luna plină din naltul bolții-albastre
n-avem, asemeni vouă, mai vrednică purtare :

Scanned with CamScanner

apare pentru prima dată — fiind preluat apoi de mai multe ori de către Pirandello — motivul călătoriei omului de-a-ndaratelea către umbră și înșelăciune, crepusculariSmul acesta pirandellian se definește cu o și mai impresionantă evidență în poezia *Globul* (1893) din *Poezii diferite* :

Vezi globul : e o minge doar din carton și care
pe axul scurt de-aramă se-nvîrte ne'ncetat.
Aici orice imperiu, republică, regat,
amănunțit se află descrise fiecare.
. . . . . .
Cu mîinile acestea mi-l țin acum în față
și doar cu-un singur deget ușor îl învîrtesc.
Dar voi opri rotirea, căci jocul e prostesc ;
urzesc sfîrșitul lumii pe mîine dimineață.

Adevărul *animus* al unei asemenea concentrări umoristice, mărturisirea directă a unei stări sufletești *neajutorate*, se află în poeziile-izbucnire din această perioadă, în care cele două elemente, cel politic-social și cel psihologic-autobiografic, își afirmă prezența cît se poate de lămurit și de ascuțit. Cel dintîi, într-o reluare directă a deplîngerii corupției din lumea Romei, însuflețește strofele din *Plînsetul Tibrului* (1901) ori se diluează în emoționata contemplare a purității din *Pier Gudrò* (1894), balada unui bătrîn viteaz și nefericit, care-l prefigurează pe bătrînul garibaldin din *Bătrînii și tinerii*.

---

ne facem și noi viața ca funiile voastre.
Căci în trecut e roata ce-nfășură ușor
fragilul fir de care ursita ni-i legată,
cu spatele ne ducem mereu spre viitor,
cît timp ce ne așteaptă nu prevedem vreodată.
Prea repede se-nvîrte, o meșteri frînghieri,
și roata mea, frînghia mi se-nfășoară-apoi
prea iute și cu mîna o trag din răsputeri.
Dar lat îi fac, vîrîndu-mi de-ndată gîtu-n el.

Scrisă în 1890, poezia aceasta reproduce acum, în *Eseuri...*, la pag. 764, o versiune din 1934 („Nuova Antologia", 1 decembrie). Pentru prima dată a fost publicată însă în „Riviera ligure" (mai, 1907), în versiunea originară, care nu se deosebește prea mult de aceasta.

Scanned with CamScanner

Cel de al doilea se fixează în tablouri de un pesimism dezolat, ca în *Lacul Lugano* (1896) :

Vai, timpul mă doboară
ca umbrele de spaimă ! Iar gîndu-mi vede-n față
doar viitorul — hrubă de neguri și de gheață
și unde remușcarea m-alungă ca o fiară
vicleană, care, după însîngerata-i cină,
în chinuri grele parcă se-ndoaie și se zbate.
Într-însa alte lațuri se-ntind, nenumărate.
Nu-mi voi găsi vreodată o liniște deplină.

Ori ia naștere dintr-o foarte amară amintire a afecțiunilor îndepărtate (*Celor îndepărtați*, 1893) :

Și poate printre nalte grămezi de sulf azi încă,
sub blînda revărsare a razelor de lună,
în pacea preacurată a golfului, răsună
un țîrîit de greieri, pe arsul țărm de stîncă.
. . . . . .
O, dacă-am fi-mpreună ! Mă arde-atîta sete
de cîntecele triste venind din altă vreme !
Tu ai cînta alături în camera de-aci,
iar eu, din rămășița de har, aș încropi
un cîntec nou în stare doar liniștea s-o cheme.
. . . . . .
Mereu voi fi departe de orice adăpost.
Mi-e inima acuma și singură și grea.
M-au biruit, căzut-am. Și tu nici n-ai vedea
că jertfa ta, o mamă, zadarnică a fost.

sau se înalță, în sfîrșit, într-un dialog de umană fraternitate, de solidaritate dureroasă, în versurile din *Invitația*, care relatează discuția poetului cu săracul :

E prea mult, spui. Așa e, prea mult e. De-altfel, tu
nu ceri atît și, sigur, nici nu băteai vreodată
la ușa casei mele, de n-ai fi ca acu'
lipsit de-atîtea zile de lucru și de plată.
N-oi ști să dau pomană așa cum se cuvine.

Scanned with CamScanner

Sfiala stării tale nu vreau să o jignesc
cumva. De sărăcie aș ține să vorbesc
cu inima pe buze, să stau puțin cu tine
de vorbă... Vrei? În vremea aceasta, pe-ndelete
ne-om așeza la masă: eu nici nu m-oi uita
la tine, deci mănîncă precum știi tu. Mi-e sete
de altceva să aflu și chiar din gura ta
l-oi auzi. Coliba și ulița în care
trăiești, mi le închipui: sînt grajduri mult mai bune
acelea-n care domnii țin caii să-și adune...

Eu, cu adevărat
sînt mai sărac ca tine! Dă-mi totuși ascultare,
deși nu vei pricepe; prostească însă-mi pare
sfiala ta aicea, de lux înconjurat.

E drept că frigul iernii aici nu are cum
pătrunde: focul arde din zori și pînă-n seară;
dar oare-un ger lăuntric, un frig, nu simți acum
cum bat aici în boarea de caldă primăvară?
Ai și tu oare suflet? Eu nu-l mai simt deloc,
a înghețat! Vai mie, — și arde-atîta foc...

Pe tine o credință în suflet te-ncălzește,
dar nu discut acum de ea. Trăiesc departe
de lupte și credințe. Ori duhul meu privește
mult dincolo de ele? Dar toate sînt deșarte,
căci pîn'la urmă fi-vor la fel și unul, și-altul...
Tu luptă-te, ai dreptul; și casa-ți va fi mîine
mult mai puțin săracă și vei avea și pîine... [37]

Imaginea această răvășită a lumii este aceea care dă cu adevărat unitate primei perioade mari a nuvelisticii pirandelliene; acelei perioade de ucenicie în observarea dureroasă a vieții, pe care scriitorul o duce pînă la bilanțul ultim, amar și definitiv, din anii în care scrie *Răposatul Mattia Pascal* și *Umorul*. Înainte de „explozia" teatrală, aceasta este cu siguranță cea mai fierbinte dintre perioa-

[37] Vezi *Eseuri...*, p. 785.

Scanned with CamScanner

dele de creație ale lui Pirandello, înfăptuirea rodnică a acelei hotărîri de documentare pe care tînărul poet o exprima în clipa cînd încheia prima culegere de versuri [38]. Dacă se ia aminte la limpezimea acelor cuvinte și, totodată, la cealaltă intuire a vieții ca scenă a unui teatru veșnic și multicolor („ce captură de drame originale!"), s-ar putea stabili încă de pe acum un raport foarte precis între această primă „culegere" „a gîndurilor, și a iubirilor, și a urilor, și a plînsetului" oamenilor, și cîntecul următor, consecvent, despre condiția lor jalnică. Aceasta este semnificația nuvelelor în istoria artei lui Pirandello; și aceasta ne pare a fi cheia unei lecturi critice, pentru a surprinde, pe lîngă fenomenologia concretă a modurilor și a tonurilor acestei experiențe creatoare, și elementele ei constitutive, și raporturile ei cu drumul ulterior al lui Pirandello.

Cel dintîi dintre caractere, ce se justifică, așadar, într-o asemenea perspectivă, este varietatea, adică dorința aceea de observație continuă, nelimitată, care alimentează neîntrerupta succesiune a fotogramelor umane și care este însăși legea invenției pirandelliene. S-a vorbit mult despre această extraordinară facultate inventivă a lui Pirandello, care este practic infinită; și s-a descoperit în ea pînă și limita artei sale, care și-ar manifesta, tocmai în cantitatea inepuizabilă a conținuturilor, o substanțială incapacitate de perfecțiune expresivă. Și nu s-a văzut, în schimb, că ea este proiecția operativă a poziției ideologice a scriitorului; dispoziția lui nativă de a privi viața cu aerul uimit al celui care, încă înainte de a-i supune întîmplările unei definitive încheieri de bilanț, înțelege să le dovedească multiplicitatea, hora grotescă a evenimentelor dezlînate și a situațiilor incoerente. Comedia lui Pirandello este una umană, care, spre deosebire de celelalte, își recunoaște posibilitatea originară tocmai într-o lege de observare preliminară a incoerenței și a dezagregării lumii obiective, în varietatea nesfîrșită a evenimentelor, în care optica scriitorului surprinde falsificarea unei realități umane și sociale.

---

[38] Vezi nota 13 a acestui capitol.

Scanned with CamScanner

Ar fi greșit, prin urmare, și inutil să se caute o unitate organică și arhitectonică a tuturor nuvelelor (cu toate că însuși Pirandello a încercat de mai multe ori să le reorganizeze *a posteriori)*; și va fi, în schimb, cu putință să se ajungă la sinteză numai după ce o analiză atentă ar identifica punctele în care invenția continuă și capilară se circumscrie în termenii unei încadrări și concentrări tematice a materiei fluide a reprezentării.

După cum s-a notat de mai multe ori, primele nuvele ale lui Pirandello (chiar acelea despre care vorbim acum și care se încadrează, cu aproximație, între anii 1895 și 1902) oscilează îndeosebi în jurul a două ambianțe : cea orășenească-burgheză și cea siciliano-rurală ; sau, mai precis, în jurul dublei categorii sociale, burgheză și hipoburgheză, a acelei fundamentale alternative „atmosferice" și sentimentale, care este proprie umanității pirandelliene, oraș și sat, într-adevăr, cenușiu și lumină, în esență Roma și Sicilia. Și este o alternativă care nu prezintă nici o urmă sigură de dezvoltare între cele două limite ale sale, ci rămîne constantă de-a lungul întregului arc al producției nuvelistice, pînă la cele din urmă nuvele „suprareale". Ea reproduce, într-adevăr, cele două mari cîmpuri ale experienței umane a lui Pirandello și înfățișează acea dialectică de valori pe care, în plan uman și literar, orice scriitor regional o cunoaște în exilul unei experiențe citadine ; și care, la Pirandello, va rămîne pentru totdeauna constantă în viață și în artă, pînă la a se transforma în mitul „înapoierii în haos" a rămășițelor lui pămîntești.

Este un contrast pe care nuvelele acestea îl dovedesc din belșug și imediat, tocmai, și mai ales, în folosirea culorii, a luminii, a tonurilor atmosferice, a dimensiunilor psihologice, și, în mod vădit, a definițiilor morale. Ea determină clar structura însăși și acțiunea anumitor povestiri, ca de pildă, *Doica* (1903), în care drama țărăncii naive și bune este înfățișată tocmai în absoluta ei neputință de a se deprinde cu dezordinea și nepăsarea morală a unei familii din Roma ; ori *Lămîi din Sicilia* (1900), care este însuși cîntecul emoționat al simplității țărănești, trădată într-o lume de vanitate și de putreziciune orășenească. Numai că, înăuntrul său, se conturează un alt contrast, canalizînd evidenta însușire romantică și natu-

Scanned with CamScanner

ralistă către semnificații și mai neliniștite ; înăuntrul acelei opoziții apare o nouă dialectică, pentru a abate atenția cititorului către alte interese, încă și mai importante — iar confruntarea celor două medii „naturale" se risipește și se estompează în opoziția dintre două medii „sociale". De fapt, dacă ne uităm bine, chiar și în cele două povestiri amintite mai sus, binomul artificiu-naivitate, dezordine-simplitate, lasă locul altuia, bogăție-sărăcie, siguranță socială-inferioritate. Sărmana doică siciliană este împinsă la pierzanie de egoismul stăpînilor bogați, de insensibilitatea unei clase întemeiate pe corupție și pe exploatare ; iar suferința lui Micuccio, în *Lămîi din Sicilia*, este amărăciunea țăranului sărman, care simte ușurătatea și egoismul unei clase corupte și nedrepte, ce își bate joc de o iubire curată. Două mari ambianțe ale comediei umane se profilează atunci alături de celelalte, în locul celorlalte ; iar raportul social se introduce în schema aparentă a raportului natural, pentru a-l umple de sensuri noi. Corupția și viclenia, dezordinea morală și samavolnicia, violența și retorica gesturilor deșarte și emfatice devin atunci moștenire vicioasă, moduri de a fi, necesare, ale unei clase stăpînite de bani și de prejudecăți ; iar bunătatea și inocența, suferința lipsită de apărare, devin accentele unei umanități dezmoștenite, trădată de nedreptatea celor violenți. Mai mult decît în cenușiul și anonimul mecanism al vieții sociale citadine, unde totuși raportul acela își manifestă întrupările lui cele mai cinic neumane (*La semn* : tînara care, înșelată de un domnișor, se sinucide în sala de anatomie, în fața ochilor lui indiferenți), durerosul caracter economic și social al acelui raport apare în mediile țărănești, exprimîndu-se cînd prin reprezentări amuzante ale străvechii resemnări (*În trupul ticălos* : preotul — stăpîn, care, pentru a-și stimula eliberarea „gastrică", își silește servitorul să vomite), cînd prin ironii colorate, la adresa prejudecăților burgheze (*Ca niște gemene*, *Tanino și Tanotto*, dar mai cu seamă *Fracul strîmt*) ; cînd, în sfîrșit, printr-o satiră cumplită la adresa oficialității și a retoricii eroismului (*Pentru merite cetățenești*).

Dacă luăm însă bine aminte, nici măcar acest al doilea contrast al umanității pirandelliene, deși atît de central

Scanned with CamScanner

și, în mare măsură, constitutiv pentru această epocă a nuvelisticii sale, nu epuizează în întregime semnificațiile marii „documentări". Exilul naturalist al primitivului, implicat în mecanismul corupător al civilizației, iar pe de altă parte, alienarea omului în societatea burgheză, mijlocesc, pe plan psihologic, și individualizează, pe plan istoric, un conflict mai substanțial și fără remediu, o suferință umană care este îndurată în taina cugetelor și se tîrăște fără speranță și fără alinare. În realitate, omul lui Pirandello, dacă ar găsi într-adevăr în sine puterea de a-și cerceta *soarta* și de a-și aprecia posibilitatea reală a eliberării sale, ori a revoltei sale, ar observa că, dincolo de îmbulzeala monstruoasă a orașului străin sau de nedreptatea societății corupte, originea adevărată a răului se află tocmai în ambiguitatea cauzelor sale, într-o oprimare la care îl osîndește zilnic însăși viața, în absurditatea imprevizibilă a întîmplărilor sale, în ostilitatea irațională a trădărilor sale. Acum însă el nu știe și nu-și dă seama ; continuă să trăiască în resemnarea sa dezolată, ispășind parcă inconștient un păcat pe care, fără voia lui, îl săvîrșește trăind, fiind și el, la rîndul său, nu numai victimă, ci și asupritor involuntar, martor uimit al unor întîmplări cărora nu-i e dat să le înțeleagă rostul. Dacă uneori se răzvrătește împotriva structurilor ostentative, împotriva ofensei violente a unui organism social în care recunoaște plafonul propriei temnițe, neînsemnata lui revoltă capătă tocmai de aceea proporțiile dizgrațioase ale unei comedii ridicole, ale unui joc de marionete ; iar lupta lui, și căderea lui, și ocările, și blestemele lui, seamănă cu grotesca rotire a spadei lui don Quijote împotriva morilor de vînt *(Tabernacolul)* ; și însăși moartea sa, răspunsul cel mai conștient, în aparență, dat nedreptății cu care societatea îl amăgește și-l epuizează, apare ca un gest inutil și solitar : *(În tăcere :* povestea băiatului care se omoară, împreună cu frățiorul său, pentru a se răzvrăti împotriva nedreptății sociale).

Suferința apare atunci drept unitatea adevărată a acestei lumi pirandelliene, calitatea umană care leagă laolaltă, în chipul cel mai profund, nenumăratele situații ori risipitele fotograme ale atît de coloratei scene a vieții. O suferință de umiliți, de „neajutorați", care se mărturisește

Scanned with CamScanner

neapărat în singurătate, în absoluta singurătate a gesturilor și a gîndurilor, în tăcerea lacrimilor și a vorbelor *(Întîia noapte)*. Viața omului este solitară, o comedie tristă, jucată în necomunicabilitate, în prăpastia care separă deșartele momente de solidaritate ale sufletului, inutilele oferte ale sentimentului ; și care „înșfacă" mîinile, și întunecă privirea, și îl țintuiește pe om în bezna soartei *(Dacă)*. Tot solitară este și moartea, violentă și neașteptată [39], trădare definitivă *(Masca)*, revelație a unei detașări instituționale a omului de indiferentul mecanism al raporturilor umane *(Vizitați-i pe cei bolnavi)*. O suferință și o solitudine pe care aleasa milă pirandelliană le înfățișează uneori în niște ființe naive, în evaziuni de o puritate condensată, de bunătate primitivă și rurală ; ori în dimensiunile unicei evaziuni iluzorii, care-i este îngăduită acestei umanități, cea a afecțiunilor veșnice și spontante, a amintirii, a dragostei, a maternității. Să ne amintim, respectiv, de emoționanta propunere și de resemnarea blîndă și aproape fericită din *Grădinița acolo sus ;* nobila contemplare a refugiului cîmpenesc — evadare mitică din violența socială — în *Domnul Dumnezeu ;* jertfa tăcută a unui „albastru îndepărtat al bietei ei povești tăinuite", în *Învățătoarea Boccarmé ;* duioșia chinuitoare din *Nenia :* evadarea cosmică din *Mătăniile*, în care o amărăciune „leopardiană" se topește în uluitoarea născocire a „jargonului" lui Maraventano, omul care stă de vorbă cu stelele.

O unitate patetică înfrățește astfel nenumăratele ființe ale acestui interminabil proces de distrugere ; o unitate care este surprinsă nu în psihologia ori în caracterul sistematic al reacțiilor, în dimensiunea istorică a rațiunilor omenești, ci, dimpotrivă, tocmai în incoerența întîmplărilor, în lipsa de pregătire a pledoariilor psihologice și morale : adică tocmai în numărul nesfîrșit al întîmplărilor care constituie singurul raport prin care omul îndură viața. Ar fi naiv să repetăm că în epica pirandelliană (ca și în teatru, după cum vom vedea) nu există *personajul*, și să deplîngem lipsa aceasta pînă la a formula, pe baza

---

[39] În legătură cu „moartea", ca soluție coerentă a anumitor situații pirandelliene, să se vadă subtilele observații ale lui L. Russo, în eseul citat, la p. 337.

Scanned with CamScanner

ei, o judecată de valoare. Nu poate exista personaj, cum nu există nici fapt și, în esență, nici intrigă narativă, adică posibilitate de povestire, motivare ideală și acceptare coerentă a unei legi a vieții ; lucruri care, în definitiv, alcătuiesc rațiunea și personalitatea eroului tradițional [40]. Aceasta este însă semnificația, însușirea revoluționară și însăși condiția artistică a epicii pirandelliene ; încă dinainte de a dovedi fărîmițarea subiectivă a omului, înfricoșătoarea relativitate care îl macină aidoma cariului, ea înfățișează tocmai dezagregarea lui obiectivă, descompunerea structurilor care asigură coeziunea raporturilor umane, prăbușirea violentă a ipotezelor istorice și sociale. Omul lui Pirandello experimentează aici întîiul act al călătoriei sale dramatice ; și descoperă, uimit și răscolit, în comunicabilitatea gîndurilor sale, indiferența ostilă a celorlalți, falsitatea asigurărilor lor de solidaritate și emfaza înțelegerilor prefăcute pe care le încheie cu el.

Această excepțională reprezentare a suferinței se definește în stil, care atinge culmi foarte înalte de expresivitate chiar în nuvelele din această perioadă. Folosind un limbaj substanțial neutru, adică lipsit în mod intenționat de colorit dialectal — dar mai ales lipsit și scutit din

---

[40] Personaj în sens tradițional nu poate să existe. Pirandello o știa și apăra cu blîndețe necesara însușire antiromantică a personajelor sale. Amintind, în pseudo-nuvela *Alegerea* (1898), de copilăria sa petrecută în Sicilia și de pedagogul Pinzone, care îl ducea — cînd era copil — la bîlciul țărănesc și la expoziția „jucăriilor false", îndemnîndu-l să le ia drept adevărate și să creadă în ele, scriitorul reia cu melancolie dialogul cu bătrînul preceptor.

„În unele momente, ah fiule, viața devine atît de vicleană încît scriitorii nu mai pot scoate nimic din ea ; și cu cît sînt mai credincioși în zugrăvirea ei, cu atît mai mult opera lor e osîndită pieirii. Ce putere de rezistență împotriva timpului vrei să aibă ființele născute din gîndurile noastre împrăștiate, din acțiunile noastre impulsive și parcă în afara oricărei legi, din sentimentele noastre dezagregate în dezacordul unor sfaturi care se bat cap în cap ; aceste sărmane, inutile, întristătoare fantoșe, pe care doar bîlciul de astăzi ți le poate oferi ?

Lucrurile acestea, și altele mai mult decît descurajatoare, mi le repetă într-una Pinzone. Mă uit în jur și nu sînt în stare să-i răspund nimic. Vai, cine-ar putea să-mi făurească, pentru a-i închide gura, un erou, dar nu cum este, ci cum ar trebui să fie ?" (*Nuvele pentru un an*, II, p. 1050).

Scanned with CamScanner

ce în ce mai mult de popasuri aulice și decorative — (fiind încă de pe acum un limbaj al lucrurilor și nu al cuvintelor), Pirandello își orientează lexicul său de loc bogat către funcții perfect acordate cu diferitele niveluri și cu motivele fundamentale ale ambianței sale reprezentative. Culorile și tonurile cenușii estompează scenele de viață citadină, culorile calde și carnale evocă atmosfera și umanitatea siciliană (cînd nu cedează pasul unor rare exagerări tonale, unor căutări de hiperexpresivitate, în unele nuvele țărănești legate mai direct de un gust veristic și folcloristic — de tipul *Șalul Negru*). Aici tocmai, și mai ales aici, ne este dat să recunoaștem urmele acelei prime experimentări expresive pe care am surprins-o mai ales în legătură cu *Exclusa*. Din situarea în cadrul Siciliei a unei tragedii lăuntrice, înfățișată în concreteţea vibrantă și chiar fastuoasă a unei lumi care-și trăiește propria suferință într-o solemnă și paradoxală accentuare a măștilor sale sociale (o răzvrătire împotriva prejudecății și împilării „celorlalți", înfăptuită prin țipete, o silă de convenții, suportată totuși în chinul de a le da ascultare și în conformism), derivă tendința expresionistă a deformării [41]; descompunerea chipurilor, imobilitatea — dezgustătoare și apoasă — a morții, chircita violență a gesturilor, și chiar dizgrațioasa ciudățenie a veșmintelor. Dintr-o asemenea stăruință a trăsăturii fizice și coloristice răsare din plin (ca și în *Exclusa*) acel *animus* cu care scriitorul aderă în chip ciudat la lumea aceea a sa. Felul în care sculptează o zbîrcitură, supărătoare și simțită ca străină, răsucirea veștedă a unei mîini, sau felul în care urmărește pînă la disonanță firava tematică a unui strigăt se dovedesc a fi atunci un sondaj de ordin cognitiv, o voință morală; iar din truda aceasta expresivă, din violența aceasta stilistică, rămîn anumite trăsături de neuitat, anumite adjective de o intensă creativitate : *dissugato*, *rasseg-*

---

[41] Însușirea „expresionistă" *ante-litteram* a descompunerii pe care Pirandello o aplică personajelor sale ni se pare în afară de orice discuție (și în sensul moral, și în cel stilistic); „masca" însăși — care prefigurează chiar în nuvele unitatea simbolică a fragmentelor omului — semnifică în chip spontan același lucru pe care-l va semnifica pentru expresionism, adică refuzul personalității în sens romantic și burghez și adaptarea „personajului"

Scanned with CamScanner

nato, disajutato, raumiliato * (în care pare să vibreze sunetul răgușit al celui oprimat)[42]. Este tonul participării fără rîs, al milei crude a lui Pirandello, al căutării unei condiții umane care să fie lămurită altfel decît în chip intelectual ; care ori se întunecă, în clipa reprezentării dureroase, nemijlocite, neluminate de contraste ironice, ori, dimpotrivă, se îmbogățește — în aspectul deseori sprinten și mai rafinat al limbajului — cu noi întrebuințări ironice mai subtile, cu deformări mai puțin biciuitoare ; ori, în sfîrșit, pierde din greutate în reprezentări sintactice mai aeriene și parcă suspendate, în momentele pe care le-am definit ca fiind de o mai intensă contemplare, cînd privirea poetului însoțește cu amărăciune calmă iluzoriile evadări ale omului în dulceața amintirii și în îmbierea sentimentului. Sigur că vom căuta zadarnic în construcția pirandelliană liniaritatea și armonia scriitorilor „liniștiți". Dimpotrivă, limbajul său, pornind de la descompunerea analitică, în loc să aspire la o sinteză de revenire, tinde mai degrabă să-și adîncească sondajul, să accentueze în ritmuri disonante și violente imensa privelițte de dezagregare pe care lumea și viața i-o înfățișează.

în sens antic, avînd rostul de a releva suferința tragică a omului. Din expresionismul matur, ca poetică, program și curent precis definibil pe scena culturii germane dintre 1905 și perioada de după război (să se vadă periodizarea lucidă și caracterizarea istorică deosebit de ascuțită pe care P. Chiarini o oferă în volumașul *„Teatrul german expresionist,* Bologna, 1959), lui Pirandello îi lipsește în chip evident conștiința programatică, dorința de extremism stilistic ; după cum îi lipsesc avangardismul și retorica unei etici individualiste și activiste (cu toate degenerările cărora le-a dat naștere).

* Istovit, resemnat, neajutorat, înjosit. (n.tr.).

[42] Documentația ar putea să fie foarte bogată și să nu se oprească numai la unitățile verbale ale stilului pirandellian. Amintim doar stăruința anumitor calificative morale și sentimentale ale realității umane la Pirandello : *nudo, sformato, agro, cineruleo, assiderato, duro, inverdito, sprofondato, assolato, dileggiato, invetrato, perduto, appassito, illividito, subbugliato, inteschiato, ribrezzoso, aggrondato, disfatto, squallido* (gol, schimonosit, acru, cenușiu, înghețat, aspru, înverzit, scufundat, însorit, batjocorit, devenit ca sticla, pierdut, vlăguit, învinețit, învălmășit, încăpățînat, scîrbavnic, încruntat, distrus, descărnat) și o sută altele ; de asemenea, sonoritatea anumitor nume.

Scanned with CamScanner

Din înregistrarea neomenescului spectacol al plînsetului și-al rîsului, din iubire și din ură, tocmai prin deformarea impresionistă, se izolează, încă din prima mare epocă, sensul situației deznădăjduite a omului. Tot din 1901 este și povestirea *Vești din lume*, care mărturisește cu luciditate fie drama obiectivă a omului lui Pirandello („Oricum, viața a fost pentru mine întotdeauna așa : scînteieri și erori. N-am izbutit niciodată să văd ceva. Din cînd în cînd o scînteie ; dar ca să văd, ce anume ? O eroare."), fie ideea pe care scriitorul și-o face despre nevoia omenească și artistică a rîsului său atît de amar :

...și să nu fii la fel cu ceilalți care se încăpățînează în a nu voi să vadă pricina pentru care tot ceea ce-mi iese din gură are o atît de crudă aparență de rîs. Ce vrei să fac eu dacă mi se pare atît de evidentă înșelătoria pe care-o înfățișează faptul că oricine vrea să trăiască trebuie, numai pentru că trăiește, să pornească de la iluziile sale ?... Ori, nu ți se pare că toată cruzimea asta aparține acelui renghi pe care viața îl joacă tuturor ? Dar, pînă una alta, se spune că această cruzime este a mea, numai fiindcă eu am prevăzut-o. Dar pot oare să mă prefac, la fel cu atîția alții, a nu pricepe adevăratul motiv pentru care unul plînge și țipă după ajutor, iar eu, care am prevăzut lucrul acesta, s-o fac pe orbul ?...

Dar dacă nu aș simți nimic, Momino, cum și ce aș putea să văd și să prevăd ? Și cum să am rîsul ăsta, care pare atît de crud ? Cruzimea acestui rîs este, dimpotrivă, cu atît mai sinceră cu cît pare mai voită, fiindcă mă chinuie pe mine înaintea celorlalți, în vreme ce, din afară, pare un joc pe care eu însumi l-aș voi necruțător.[43]

Pornind de la documentarea impresionistă și trecînd prin descompunerea expresionistă, drumul lui Pirandello apare aici orientat pentru întîia oară, cu o strălucitoare bogăție de imagini, spre analiza umoristică a situației omului. Acesta este sensul cel mai adînc, rezultatul cel mai matur al primei sale perioade narative ; primul sondaj esențial al scenei umane, „debarcarea în haos".

[43] *Nuvele pentru un an*, I, pp. 704—705.

Scanned with CamScanner

Capitolul al doilea

PERIOADA „UMORULUI" : OMUL FĂRĂ UNITATE

Noua tematică a nuvelelor de tranziție — Singurătate și „plictiseală" în ultimele poezii. Răposatul Mattia Pascal *și riscul inconsistenței — Relativism și poetică a condiției umane în* Umorul *— „Rol" și „suferință de a nu fi" în marile nuvele dintre 1908 și 1915.*

Din scenariul obiectiv al suferinței umane, descoperită și înfățișată într-o criză a comunicării sociale și a singurătății omului, derivată de aici, încep deci să se diferențieze cele dintîi motive ale meditației pirandelliene, într-un sondaj progresiv al dialecticii existențiale. Viața, descoperită ca fiind un joc crud și înșelător, temniță a aparențelor (iluzii necesare) și dezagregare tragică, pune din nou pe buzele omului — protagonist-fantoșă — veșnica întrebare în legătură cu soarta lui inexplicabilă. Apare aici, în nuvelele din primii ani ai secolului (ultimele din prima perioadă, într-o dimensiune încă unilaterală și nu definitiv adîncită) o temă fundamentală a ideologiei și-a artei lui Pirandello : tema *rolului* sau a *formei*. Apărută încă mai de mult, în scurta povestire *Și doi !*, din 1901 (tînărul care a săvîrșit o greșeală și a ispășit-o, asistă la o sinucidere : spectacolul neprevăzut îi trezește bănuiala că ar fi cu neputință să te eliberezi de un păcat săvîrșit, și-l încredințează că trebuie să rămînem, în propria noastră amintire și în judecata celorlalți, țintuiți în forma aceea, de gestul acela. Și fiindcă, pe de altă parte, nu poți asista impasibil la o întîmplare, fără să-i suferi atracția, el se sinucide), tema aceasta este acum vădit centrală în unele nuvele (1904—1905) ca *Ucenicie* (paradoxala întîmplare a omului care-și acceptă pînă la capăt rolul, impus de către ceilalți, ca pe o ex-

Scanned with CamScanner

perienţă de viaţă ; iar acesta va fi doar punctul de plecare pentru mult mai adîncita situaţie din *Plăcerea cinstei)*, ca *Apă amară* (o anticipare, dar nu la fel de precis desenată, a nuvelei *Cînd ai înţeles jocul* şi, indirect, a nuvelei *Jocul rolurilor)*, ca *Totul cum se cuvine* (de unde şi comedia cu acelaşi titlu), ca *Foc de paie* (unde, pe fundalul unei Sicilii multicolore şi licenţioase, eliberarea omului de formă, existenţa sa excentrică şi naturală sînt reprezentate încă de fiinţe instinctive şi alienate psihic, şi se profilează într-un climat halucinant şi uneori suprareal).

Prezenţa unei problematici noi, orientată tot mai conştient către marile teme „subiective" ale conştiinţei şi ale formei, caracterizează anii dintre 1904 şi 1908—1910 ; adică faza aceea a vieţii şi a carierei intelectuale a lui Pirandello, care constituie adevăratul centru al dezvoltării personalităţii sale şi un fel de „şantier" al sentimentului său asupra lumii şi al mai maturei sale experienţe creatoare. Pirandello înfruntă pînă la ultimele consecinţe ereditatea ideologică a observaţiei sale uluite şi îndurerate. Din culorile groteşti ale crizei sociale, printr-o participare trăită sub semnul polemicii şi al milei, îi rămîne dimensiunea comună miilor de situaţii fără ieşire, paradoxul omului alienat şi prins în deşartele lui răzvrătiri şi în singurătatea sa fără liman. Autenticul obiect al meditaţiei pirandelliene va fi dialectica dintre aceşti termeni, adîncită pînă la zonele cele mai tainice ale conştiinţei ; o construcţie ideologică ce-şi va căpăta originalitatea tocmai prin incapacitatea unei rezolvări filosofice şi totodată prin refuzul ei şi prin rezonanţa amplă şi plină de participare a unor elemente istorice şi biografice [1].

Dimensiunea intimă a singurătăţii umane a lui Pirandello şi unele tonuri fundamentale ale stării lui sufleteşti „filosofice" ne sînt oferite de ultimele poezii ale scriitorului, de „diversele" din anii aceştia şi de poeziile

---

[1] Condiţia biografică a acestor ani (cei ai geloziei patologice a soţiei) se reflectă adesea în numeroase fragmente de transpunere fantastică ; mai explicit, în nuvela *Ieşirea văduvului* (1906) şi în unele pagini din modestul roman, *Soţul său*, publicat prima oară în anul 1911.

Scanned with CamScanner

lirice din aceeași perioadă, strînse apoi, împreună cu altele, în *Dezacordat* (1912). În ele, conștiința continuității actualei sale stări sufletești față de cea dintîi — care totuși, numai acum, își dezvăluie definitiv „disonanțele" sale — :

Viorii ce pe strune cînta cu-nflăcărare
o dulce sonatină de dragoste curată,
nu știu ce răgușită și stranie mustrare
ținuse contrabasul să-i facă altădată.
Pe-atunci eu nu aflasem că-n burta lui prea mare
păstrează instrumentul gigantic, ferecată,
de nimenea văzută, anume-o doamnă-a mea,
și fără ochi, și slabă, și care se numea...
cum oare se numea ? [2]

este urmată imediat de vestea unei călătorii noi, tocmai călătoria minții care, lipsită pentru totdeauna de iluzii, înfruntă lămurit misiunea ei de înspăimîntătoare descoperire

Eu plec, prieteni : iată, sînt gata. Astăzi pot,
nemaigîndind vreodată să-mi trebuiască iară,
s-arunc orice povară
a vechilor credințe, orice minciună, tot.
Merg fără de busolă și ancoră nu am.
Dar încotro ? Spre vaste descoperiri pornesc.
Și ținta n-o ghicesc [3].

Lămurirea aceasta definitivă (care înlocuiește acum nebuloasa chinuire și confesiunea patetică a celor dintîi poezii) este motivul central al ultimului cîntec pirandellian ; căci, folosind tonuri de o impresionantă asemănare cu tonurile liricii crepusculare, ajunge în realitate la o renunțare opusă celei a lui Gozzano, cel mai ...„pirandellian" totuși dintre crespusculari [4]. Uscăciunea și iro-

---

[2] *Dezacordat : Preludiu orchestral* (în *Eseuri...*, p. 617).
[3] *Dezacordat : Preludiu de pornire* (*ibidem*, p. 618).
[4] O anumită afinitate între atitudinile pirandelliene și cele gozzaniene a fost intuită cu multă sensibilitate și discernămînt de către U. Bosco, în eseul *De la Carducci la crepusculari*, în

Scanned with CamScanner

nia acestuia vor însemna un refuz al angajării în efortul de cunoaștere și o apărare a sentimentului gingaș, care va voi să se salveze prin evadarea în „stampele" romantice ; în schimb, uscăciunea lui Pirandello („Acum cînd mut / și gol rămas-am / urăsc părerile de rău") departe de a se mîngîia cu retorica „lucrurilor mărunte, de foarte prost-gust", este de fapt uscăciunea celui care se pregătește pentru un drum de căutare. Este o misiune amară, sensul unui cutremurător *a solo* al gîndirii, totuși irecuzabil ; o nevoie pe care Pirandello pare aici să o rabde aidoma resemnării și protestului cu care Leopardi, în ajunul îndelungatei pauze meditative a *Micilor Opere Morale*, își anunța, în scrisorile către Giordani, pierderea sensibilității în înghețata „plictiseală". Aceeași groază (și-n noaptea rece, și întunecată, singurătatea / aproape mă înspăimîntă") și aceeași resemnare conștientă vibrează în notele acestui „maculator" pirandellian, acolo unde poetul denunță obsesia gîndului ca o osîndă impusă omului, și vede în dispariția sentimentelor și în absența dorințelor chinul lui cel mai crunt [5]. Direcția autentică a acestui drum se află în trecerea de la suportarea nemijlocită a propriei situații istorice la analiza lucidă a descompunerii mediului burghez ; de la faptul de a suporta „jocul", la acela de a-l înțelege ; de la a-l atesta în dimensiunile lui exterioare, la a-l pricepe, în mecanismul conștiinței. Ceea ce frapează este însă consonanța umană, dialectica ofertă-respingere cu care Pirandello se pregătește pentru călătoria minții, pentru bilanțul conștiinței sale de om și de artist [6] ; închipuind în imobilitatea tăcerii, în renunțarea la cîntecul vieții și al dragostei, drumul său care trebuie să fie unul de singurătate și de clarviziune, cum se vede în *Rămas bun* din *Dezacordat* :

O, vechi Pămînt, așa e, păreri de rău mă-ncearcă ;
și recunosc că vina a mea e negreșit.
Cînd de atîta vreme-mi simt inima doar parcă

„Nuova Antologia", 1 martie, 1938 (acum în *Realismul romantic*, Caltanissetta, 1958).

[5] A se vedea poeziile *Unui măslin* (acum în *Eseuri*..., p. 658 și *Chinuri* din 1902 (acum în *Eseuri*..., p. 679)

[6] Confruntă *Comoara*, *ibidem*, p. 634.

Scanned with CamScanner

o cruntă plictiseală, ba chiar un ronțăit
neîntrerupt sub coaste, uitat-am de iubire
și-s stins ca un tăciune, lăsat în părăsire,

cum ai putea tu oare să-mi pari și-acum frumos?...

Da, da, mi-aduc aminte. Erai, sărman Pămînt,
tot plin de suferințe — cum porți mereu pe tine —
și sfîșiat amarnic de lupta-n care sînt
învălmășite veșnic sărmanele-ți jivine,
bătrîn și fără vlagă de cînd te tot rotești
în universul tîmp al lumilor cerești.

Frumos erai — așa e — în ochii mei uimiți,
iar oamenii aceștia, deprinși să se adune
la viclenii istețe, și sinceri, și cinstiți
mi se păreau cu toții — așa e — ce minune!

...Eu care, vezi prea bine, nici inimă nu am,
de astăzi înainte îți jur că voi fi mut;
acesta — jur — îmi este și ultimul salut.

În climatul acesta de descurajare omenească și de amărăciune filozofică, de *taedium vitae* și de zel cognitiv, se naște *Răposatul Mattia Pascal*, o idee dintre cele mai fericite și mai frumoase ale lui Pirandello, pe care, mai tîrziu, scriitorul însuși voia parcă să o atribuie unei ingenioase isprăvi a imaginației (în 1921, cînd, retipărind romanul, i-a adăugat un *Avertisment în legătură cu temerile fanteziei;* chiar dacă, subliniind caracterul imprevizibil al vieții și inventivitatea — sau absurditatea — ei, superioare în comparație cu fantezia, voia mai ales să atragă atenția asupra *adevărului* amar al acelei născociri în aparență paradoxale, asupra sensului ei de viață trăită și asupra semnificației sale de experiență exemplară a omului [7]. Fiindcă aceasta este — și tocmai în *Răposatul Mattia Pascal* se ivește pentru întîia oară — conștienta

[7] Aceasta este semnificația acelui pasaj din *Avertisment*, în care, după ce a confruntat cu subtilitate învinuirile de „neverosimilitate" și de „neomenie", arată lămurit raportul dintre „caz" individual și sens universal în arta sa (*Toate romanele*, pp. 476—7).

Scanned with CamScanner

duplicitate semantică a discursului artistic al lui Pirandello, reprezentarea unui sens universal (condiția umană) în limitele unei întîmplări fortuite. Noua dramă a omului, umoristica transformare a acestui microscopic Ulise, care este protagonistul, izvorăște și se desprinde tocmai din dimensiunile înfățișate obiectiv și colorate realist ale caracterului inexplicabil al vieții (al grotescului situațiilor și al crizei raporturilor sociale). Este un Oreste devenit Hamlet, din pricina nevoii sale de a verifica rațional consistența reală a valorilor și a semnificațiilor propriei vieți, din pricina voinței sale zadarnice de a se vedea trăind și de a măsura cu ajutorul conștiinței singurătatea nesfîrșită ce-l înconjoară ; martor al unei dialectici care se dovedește ineficace, al inexorabilei sfîșieri a cerului de hîrtie ce-l ocrotea și îi împlinea existența, făcîndu-i-o cognoscibilă [8].

Scenariul grotesc, astfel sfîșiat de revolta omului, suferă în gemetele ființelor care-l populează, figuri mediocre, ofilite de durere și de singurătatea pe care scriitorul a contemplat-o și a deplîns-o încă mai de mult. E vorba totuși de o suferință care nu mai stă în centrul interesului martorului impersonal ; din sfîșierea aceea se izolează un obiect de cunoaștere mai matur, un „subiect" de cercetare și de reprezentare mai interior. Omul lui Pirandello, care a dobîndit responsabilitatea unei dimensiuni noi, a unei conștiințe care îl oglindește și îl dramatizează, încorsetat acum în rolul de experimentator direct

---

[8] „Dacă în momentul culminant, tocmai cînd păpușa care-l înfățișează pe Oreste e gata să răzbune moartea tatălui prin uciderea lui Egist și a mamei, s-ar face o spărtură în cerul de hîrtie al micului teatru... Oreste ar rămîne grozav de tulburat la vederea acelei ditamai găuri în cer... Oreste, ce să mai vorbim, ar deveni Hamlet. Aici stă, crede-mă, domnule Meis, toată deosebirea dintre tragedia antică și cea modernă : într-o gaură în cerul de hîrtie... Ferice de păpuși, suspinai eu, peste ale căror capete de lemn falsul cer rămîne nestrăpuns !... Și pot să-și vadă de comedia lor, și să o îndrăgească, și să se iubească, și să se țină pe ele însele în mare cinste și prețuire, fără să se-nvîrtă teatrul cu ele și fără să amețească, deoarece pentru statura lor, și pentru treburile lor, cerul acela este un acoperămînt tocmai bun". *Răposatul Mattia Pascal*, în *Toate romanele*, pp. 383—4).

Motivul nu este izolat. El mai apare astfel și într-un articol din tinerețe, precum și într-o poezie publicată în 1907 : *Cererea unei cortine*, aflată acum în *Dezacordat*.

Scanned with CamScanner

al crizei, se substituie mărturiei corale a celei dintîi „mulțimi“ pirandelliene.

O atare deosebită perspectivă a reprezentării este dată de stil, de detașarea umoristică, înnoitoare, a tonului și a structurii narațiunii. Profunda decolorare a mediului (a mișcării violente și deformate, care îl cerceta și îi întuneca chipurile și contururile) se realizează aici, în romanul cel nou, prin povestirea directă ; conștiința se vede acum trăind și se mărturisește, iar la început dă semne că ar voi să micșoreze proporțiile dramei, cum se și cuvine cînd e vorba de o perspectivă conștientă, de dimensiunile modeste ale unei biete aventuri umane („Și uităm deseori, și de bunăvoie, că sîntem niște atomi infinitesimali... și sîntem în stare... să suferim din pricina unor lucruri, care ...ar trebui să ni se pară... fleacuri nevrednice de luat în seamă. Ei bine, datorită acestei neatenții providențiale... eu voi vorbi despre mine...“ *Al doilea cuvînt înainte* la *Răposatul Mattia Pascal*, în *Toate romanele*, p. 269). Acesta este secretul acelui ton amuzat și — deși amar — ușuratic, al capitolelor inițiale, în care cadrul familial al lui Mattia, un interior cu aspect vetust, renunță la culorile mohorîte și uneori paroxistice ale manierei de început, în favoarea unui gust nuvelistic și discursiv, care te duce cu gîndul la Boccaccio ; și de-abia se adîncește în accente de dureroasă amintire cînd moartea iubirilor celor mai scumpe (mama și fetița) stîrnește în erou conștiința chinuită a „imobilității condiției.“ [9] Și astfel, în ambianța mic-burgheză a pensiunii din Roma, sentimentul acela a ceva care îți scapă, al unei vieți irosite într-o tăcere ambiguă, este tocmai semnul stilistic al fortuitului situațiilor și chipurilor față de procesul, subtil, în întregime lăuntric, al conștiinței ; în ființe enigmatice toate — într-un fel diferit — ca atinse parcă de o nebunie străveche și imperceptibilă (Papiano, An-

[9] „Încremenirea aceea a existenței mele îmi sugera atunci gînduri neașteptate, năstrușnice, fulgerări de nebunie, aproape. Țîșneam în picioare, ca pentru a le scutura de pe mine, și începeam să mă plimb de-a lungul malului ; atunci, vedeam însă marea trimițîndu-și acolo spre țărmuri, necontenit istovitele ei valuri somnoroase ; vedeam nisipurile acelea părăsite ; răcneam furios, amenințînd cu pumnii...“ *Ibidem*, p. 304.

Scanned with CamScanner

selmo, Adriana, cîntăreața), expresii ale unei corupții și ale unei mizerii mai degrabă înăbușite în suflet decît clamate prin gesturi exterioare, este înfățișată o omenire lipsită parcă de sînge, pudică și ascunsă, aptă întru totul de a avea legături cu o umbră, cum este Adriano Meis. Este „sentimentul contrariului" care, obiectivat aci pentru prima oară într-un personaj autonom, interzice disocierea violentă a ironiei polemice și a milei îndurerate ; un sentiment al contrariului, care-și impune să extragă din situații un „sens universal". Și dă viață unui ton discursiv și sprinten, unei sinteze mai rotunde, și ușoare, și aproape senine : limbajul gîndului trăit, al vieții gîndite, limbajul unei experiențe care devine, leopardian, conștiință lucidă și desperată.

Conștiința vieții este deci noua dimensiune a lui Mattia Pascal. Viața este o temniță absurdă, alcătuită din forme provizorii și deșarte, și totuși asupritoare și alienante ; societatea îl țintuiește pe om într-o determinare falsă a lui, care-i denaturează dorințele și voința și fărîmițează unitatea conștiinței într-o multiplicitate mincinoasă. Atunci, el se răzvrătește, evadează, refuză convențiile și artificiul unei măști detestate. Întreprinde călătoria sa de eliberare, căutînd alte determinări mai adevărate, libertatea, dragostea autentică, dreptatea, onoarea ; și se bucură, în cele din urmă, de disponibilitatea sa nelimitată, de întoarcerea sa la o conștiință pură și fără condiții :

„Retezînd dintr-o dată în mine orice amintire a vieții dinainte, oprindu-mă în sufletul meu la hotărîrea de a reîncepe din clipa aceea o nouă viață, eram năpădit și parcă înălțat de un fel de proaspătă bucurie copilărească ; îmi simțeam cugetul devenind din nou neprihănit și limpede, iar sufletul treaz și gata să profite de orice pentru făurirea noului meu eu. Între timp, pieptul îmi clocotea de bucuria acelei noi libertăți. Niciodată nu văzusem astfel oamenii și lucrurile ; aerul dintre ei și mine se dezcețoșase parcă dintr-o dată ; iar noile relații care urmau să se stabilească între noi mi se înfățișau lesnicioase și neîngrijorătoare, căci prea puțin aș fi avut nevoie să le cer de-aci înainte întru lăuntrica mea mulțumire. Ah, ce

Scanned with CamScanner

încîntătoare înaripare a sufletului ; ce beție senină și cu neputință de exprimat !“ [10]

Este însă o beție de scurtă durată ; căci dragostea adevărată înseamnă legătură, dreptatea este o relativă confruntare, *conștiința* este prezența celorlalți în noi [11]. Cea mai tragică dezamăgire neagă aspirația aceasta, o neputință definitivă de individualizare zădărnicește dorința aceea curată de opțiune : fiecare experiență îl aduce pe om înapoi la nevoia unei necontenite tocmeli, a unei tranzacții în afara căreia libertatea înseamnă abuz, iar disponibilitatea pură înseamnă inconsistență reală. Un haos și mai cumplit îl înghite pe om în evadarea lui din haosul oamenilor. Iar el nu poate face altceva decît să se înapoieze de unde-a plecat, să îmbrace din nou unul cîte unul veșmintele umile ale vechii mascarade, să îmbine la loc fragmentele străvechii sale forme : provizorie și falsă dar, pînă la urmă, singura cu putință, singura în care viața poate totuși să încapă și să fie măsurată („...în afara legii și în afara acelor particularități, vesele sau triste, din pricina cărora sîntem astfel... nu se poate trăi“. *Răposatul Mattia Pascal*, în *Toate romanele*, p. 472).

Departe de a rezolva aventura personajului, printr-un consimțit „triumf al stării civile“ [12], concluzia aceasta este premisa imediată a dramei definitive a omului lui Pirandello. Fiindcă falimentul tentativei anarhice a lui Mattia

---

[10] *Răposatul Mattia Pascal*, în *Toate romanele*, pp. 336—7.

[11] „Conștiința ? Dar conștiința nu slujește la nimic, dragă domnule ! Conștiința, ca îndrumător, nu poate fi de-ajuns. Ar ajunge, poate, dacă ar fi fortăreață, iar nu loc deschis, ca să spunem astfel ; dacă noi, cu alte cuvinte, am izbuti să ne concepem în chip izolat, iar ea n-ar fi, prin natura ei, deschisă celorlalți. La urma urmelor, după părerea mea, există în conștiință o relație esențială... desigur, esențială, între mine, care gîndesc, și ființele celelalte, pe care eu le gîndesc. Prin urmare, ea nu e un absolut care să-și ajungă sieși, e clar ? Dacă sentimentele, înclinările, gusturile celorlalți pe care îi gîndesc eu ori îi gîndești dumneata nu se reflectă în mine ori în dumneata, nu putem fi nici mulțumiți, nici liniștiți, nici veseli... La ce-ți ajunge ? Ți-ajunge ca să trăiești singur, ca să te sleiești în umbră ? (*Ibidem*, pp. 348—349).

[12] B. Croce, *Luigi Pirandello, în literatura noii Italii*, VI, Bari, 1950, p. 357.

Scanned with CamScanner

Pascal nu este doar evadarea provizorie, experimentală, a omului din închisoarea formelor convenționale, din societatea care-l mistifică, în căutarea unei autenticități umane care să-l facă liber și stăpînul lui însuși ;[13] mai presus de orice, el însemnează descoperirea necesității tragice a acelei forme apăsătoare, a acelei temnițe nemiloase. Dincolo de revenirea la umorism, de reîncadrarea lui supărată în mecanismul întunecat și alienant al pactelor sociale, tocmai scurta lui experiență de descătușat, de „străin al vieții", prefigurează cu o uluitoare intuiție drama autentică a marilor personaje create de Pirandello. Răzvrătirea împotriva măștilor false, în care pare să se rezolve întreaga încărcătură polemică a primei „mulțimi" pirandelliene, îndrumă gloata aceea, prin Mattia Pascal care o reprezintă în întregime, către o experiență mult mai pustiitoare, către riscul unei nimiciri totale. Culmea acestei experiențe coincide cu momentul psihologic în care, stăpînit în întregime de bucuria senină a unei libertăți absolute, a unei conștiințe a vieții fără condiții, eroul, ca să trăiască, începe să simtă nevoia de a-și făuri un nou simțămînt al vieții și, ca atare, de a simula, de a născoci o formă nouă ; pierderea liberei conștiințe dă pe față nevoia de a găsi un *ubi consistam*, o serie de linii și de semne care să-l lege din nou de realitate. Sub simbolurile umane și sociale în care se încheagă dorințele și nevoile sale vitale (dragoste, cinste, căsătorie, dreptate), se agită în realitate acel impuls fundamental al vieții, care tinde să se individualizeze, să dureze. Totul îi scapă, totul este imposibil și de negîndit : o singurătate înspăimîntătoare, ireală, se profilează în

---

[13] Chiar dacă nu întotdeauna cu multă claritate, drama lui Mattia Pascal a fost totuși, ce-i drept, intuită și descrisă pînă la acest punct de către cei mai buni dintre criticii pirandellieni, de la Di Pietro la Janner. Într-un eseu recent, G. Pullini repetă și reia argumentările lor : „neliniștea omului care caută să-și cruțe singurătatea sa... de îndatoririle vieții sociale, pentru a dispărea chiar din registrele stării civile atunci cînd intuiește că nu există într-un raport de schimb reciproc mai trainic, a și fost exprimată în chip dramatic în romanul pirandellian, pînă la supunerea lui în fața exigențelor formale ale acestei societăți de care a încercat să fugă". (*Cincizeci de ani de teatru în Italia*, Bologna, 1960, p. 69.)

Scanned with CamScanner

conștiința omului fărîmițat și pierdut în fluxul infinit și inform. A evada este deci cu neputință, a trăi este deci cu neputință, ori poate numai în cadrul unor raporturi false, în relativitatea haosului social ; în afara acestuia se află neantul, în afara celor „o sută de mii", pe care fiecare îi urmărește în ceilalți, nu există nici individul, nici ceva care să existe pentru sine, ci doar nici unul. Din revolta împotriva societății corupte se desprinde descoperirea inconsistenței omului ; din distrugerea idealistă (sau pseudo-idealistă) a realității se ajunge la fărîmițarea relativistă a eului. Întoarcerea eroului pirandellian la viață este marcată astfel de o mult mai adîncă amărăciune și capătă semnificația și conștiința unei condamnări infame : descoperirea imposibilității oricărei evadări, care se reduce la un salt în bezna nedeslușitului, tocmai din lipsa de vigoare „filosofică" (paradisul pierdut al dialecticii !) îngreunează pînă la neliniștea existențială acea primă *suferință a formei.* Punctul de vedere pozitivist, premisa sceptică a lui Pirandello împiedică preschimbarea acelei reacceptări forțate a lumii într-o căutare constructivă a ființei în existență, a veșnicului „de ce" în devenirea istorică. Dar tocmai falimentul acesta intelectual devine condiția artei sale.

Concluzia aceasta, care are, în roman, dimensiunea umoristică a unei aventuri excepționale a personajului, devine centru conștient de cercetare și de rezolvare ideologică în eseul următor asupra *Umorului* (1906), dedicat, nu întîmplător, „Memoriei răposatului Mattia Pascal, bibliotecar" [14]. Eseul acesta utilizează și adîncește în chip sistematic motivele simbolice ale romanului și reia deseori în mod energic elementele raționale rebele pe care Pirandello încercase zadarnic să le obiectiveze narativ în personajele, dialogurile, situațiile din *Răposatul Mattia*

[14] La sfîrșitul aventurii și a întoarcerii sale resemnate, Mattia Pascal se închide în bătrîna bibliotecă, să gîndească, să „vadă" viața, simbolizînd întocmai atitudinea lui Pirandello care, în vremea aceea, renunțînd la orice creație artistică (n-a mai scris aproape nici o nuvelă timp de doi ani), începe în temnița sa familială o lungă perioadă de meditație.

Scanned with CamScanner

Pascal. Unul din aceste elemente, care prilejuiește, în roman, o pătimașă pledoarie a *felinarozofiei* bătrînului Anselmo [15], declanșează, în *Umorul*, descrierea în termeni intelectuali a acelei relativități caracteristice a aspectelor ontologice și logice ale realului, pe care sentimentul contrariului tocmai îl intuiește și-l revelează. Despre realitatea aparentă și înșelătoare a iluzoriei viziuni obiective a lumii, Pirandello nu vorbește *ex professo* ; chiar dacă, nu într-un singur loc, antinaturalismul său iese la suprafață, mai ales în legătură cu falimentul gnoseologic al științei. Negația acestuia el o cuprinde însă în distrugerea fără echivoc a credinței raționaliste, pe care o întreprinde în distrugerea metodică (de o metodicitate psihologică și empirică, bineînțeles) a instrumentelor categoriale ale gnoseologiei idealiste ; pe care el, ca un idealist în criză, o socotește, firește, o logică formală, o schemă abstractă și necorespunzătoare față de nestatornicia realului. Tocmai din pricina acestei înnăscute incapacități de a menține problema în cadrul ei teoretic, cercetarea pirandelliană — chiar în momentele de mai mare angajament intelectual — nu depășește niciodată un plan de descriptivism empiric, de substanțială și însuflețită argumentare psihologică ; iar discursul său apare îndreptat mai curînd către a motiva și a urmări consecințele premisei sale critice decît către a discerne în chip critic exactitatea postulatelor și fermitatea principiilor logice care le dau viață [16].

---

[15] „Nouă oamenilor, dimpotrivă, născîndu-ne, ne-a fost hărăzit un privilegiu jalnic : acela de *a ne simți* trăind, cu frumoasa iluzie care rezultă de-aici : de a lua, adică, drept o realitate exterioară nouă acest lăuntric sentiment al nostru cu privire la viață, nestatornic și mereu altul... Iar pentru domnul Anselmo, sentimentul acesta al vieții era întocmai ca un mic felinar, care ne face să ne vedem rătăciți pe pămînt, și ne face să vedem binele și răul ; un felinar care proiectează în jurul nostru un cerc de lumină, mai mult sau mai puțin larg, dincolo de care se află umbra neagră, umbra înfricoșătoare, care n-ar exista dacă felinarul n-ar fi aprins în noi..." (*Răposatul Mattia Pascal*, în *Toate romanele*, p. 397).

[16] Confruntă un scurt dar edificator articol al lui M. Sansone : *Critica și poetica lui L. P.*, în „Antico e nuovo", A. I., Nr. 1, Bari, 1945.

Scanned with CamScanner

Procesul acesta de distrugere a subiectului (prin intermediul psihologiei tradiționale) începe cu înfățișarea mecanismului propriu reflecției, descompunînd una cîte una ideile noastre.

„Să pornim de la ceea ce iluzia îi provoacă fiecăruia dintre noi, adică de la ideea pe care fiecare și-o face despre el însuși, prin acțiunea iluziei. Ne vedem noi oare în adevărata și nefalsificata noastră realitate, așa cum sîntem, ori nu cumva mai curînd cum am vrea să fim? Printr-un artificiu lăuntric spontan, rod al unor tendințe tainice ori al unei imitații inconștiente, nu cumva, cu bună-credință, ne vedem altfel decît sîntem în fond? Și gîndim, acționăm, trăim, conform cu această ideea factice, și totuși sinceră, despre noi înșine.“ [17]

Este primul act al analizei pirandelliene, care se oprește la descompunerea unei false aparențe, în funcție totuși de o cunoaștere mai autentică, adică de identificarea „adevăratei și nefalsificatei noastre realități“ (tocmai alternativa pe care Mattia Pascal încearcă să o pună formelor fictive, făcînd pe mortul). Imediat însă, realitatea aceasta se dovedește minată de o lege a pluralității care, configurată întîmplător în termenii unei psihofiziologii experimentale, se articulează în sublinieri descriptive de tip freudian :

„Barierele, limitele pe care le fixăm pentru conștiința noastră, sînt și ele iluzii, sînt condițiile apariției individualității noastre relative ; în realitate însă, limitele acelea nu există cîtuși de puțin. Nu numai noi, cei care sîntem acum, trăim în noi înșine, dar și noi, cei care am fost altă dată, trăim și astăzi, și simțim, și raționăm, cu gînduri și simțăminte pe care o îndelungată uitare le-a întunecat, le-a șters, le-a stins încă de mult în conștiința noastră prezentă, dar care, la o ciocnire, la o frămîntare neașteptată a spiritului, pot da încă semne de viață, arătînd că este vie în noi o altă ființă nebănuită. Limitele memoriei noastre personale și conștiente nu sînt limite

[17] *Umorul*, în *Eseuri...*, p. 146.

Scanned with CamScanner

absolute. Dincolo de această linie există percepții și raționamente. Ceea ce știm despre noi înșine nu e decît o parte, poate o minusculă parte din ceea ce sîntem. Iar în anumite momente excepționale surprindem în noi înșine percepții, raționamente, stări de conștiință, atîtea lucruri care se află într-adevăr dincolo de limitele relative ale existenței noastre normale și conștiente. Anumite idealuri pe care le credem apuse de mult în noi și incapabile de a mai acționa cumva asupra gîndirii noastre, asupra simțămintelor noastre, asupra faptelor noastre, stăruie totuși, chiar dacă nu în forma lor intelectuală, în substratul lor alcătuit din tendințe afective și practice. Iar anumite tendințe de care ne socotim eliberați pot să însemne motive reale de acțiune și, dimpotrivă, credințe noi, pe care socotim că le avem cu adevărat, în adîncul ființei noastre, pot să nu aibă în noi o eficacitate practică, ci doar una iluzorie.“ [18]

Realitatea aceea „adevărată și nefalsificată“, postulată la început, va sfîrși deci prin a se nega :

„Și tocmai feluritele tendințe care marchează personalitatea te determină să te gîndești serios că sufletul individual nu este *unul*. Și, într-adevăr, nici n-ai putea vorbi de *unul*, de vreme ce pasiunea și rațiunea, instinctul și voința, tendințele și idealitatea, alcătuiesc într-un anume mod tot atîtea sisteme distincte și mobile, care fac ca individul, trăind cînd unul, cînd altul dintre ele, cînd un compromis între două sau mai multe orientări psihice, să lase impresia că în el ar exista de fapt mai multe suflete deosebite și chiar contradictorii, personalități mai multe și contradictorii.

...Simplicitatea sufletului contrazice conceptul istoric în legătură cu sufletul omenesc. Viața lui este un echilibru mobil ; este o reînviere și o ațipire continuă de sentimente, de tendințe, de idei, o unduire neîntreruptă între termeni contradictorii, o oscilare între poli opuși, ca speranța și spaima, adevărul și minciuna, frumosul și urîtul,

---

[18] *Ibidem*, pp. 149—50.

Scanned with CamScanner

dreptul și nedreptul, și așa mai departe. Dacă peste imaginea întunecată a viitorului se proiectează pe neașteptate un plan luminos de acțiune, ori strălucește grațios floarea bucuriei, nu întîrzie să se ivească, răzbunător al drepturilor experienței, gîndul la trecut, nu rareori întunecat și trist. Lupta aceasta de amintiri, de speranțe, de presentimente, de percepții, de idealități poate fi reprezentată ca o luptă între ele a unor suflete, care își dispută stăpînirea definitivă și deplină a personalității." [19]

Este punctul cel mai dramatic al destituirii eului. Și este adevărata origine a unei mari părți din tematica teatrului pirandellian, anticipată aici încă mai de mult, în exemplificări concrete. Urmarea este viziunea „heraclitiană" a vieții și ruperea oricărui raport cognitiv și etic între om și realitate.

„Viața este o curgere continuă pe care căutăm să o oprim, să o fixăm în forme stabile și determinate, înăuntrul și în afara noastră, fiindcă și noi sîntem tot forme stabilite, forme care se mișcă în mijlocul altora imobile, și care pot totuși să urmeze curgerea vieții, în așa fel încît, deși încremenesc rînd pe rînd, să nu oprească mișcarea, chiar dacă aceasta încetinește, puțin cîte puțin. Formele în care căutăm să oprim, să fixăm în noi această curgere continuă, sînt conceptele, sînt idealurile față de care am vrea să rămînem consecvenți, toate ficțiunile pe care ni le creăm, condițiile, starea în care tindem să ne stabilim. Dar chiar înăuntrul nostru, în ceea ce numim suflet și care este viața din noi, curgerea continuă, confuză, pe sub stăvilare, dincolo de limitele pe care le impunem, alcătuindu-ne o conștiință, făurindu-ne o personalitate. În unele momente furtunoase, izbite de curgere, toate formele acelea fictive ale noastre se prăbușesc în chip nefericit; și chiar ceea ce nu trece peste stăvilar și dincolo de limite, dar care ni se descoperă deslușit și a fost îndrumat cu grijă de noi în simțămintele noastre, în datoriile pe care ni le-am impus, în deprinderile pe care

[19] *Ibidem*, pp. 150—1.

Scanned with CamScanner

ni le-am croit, se revarsă în momente de avînt și învălmășește totul." [20]

Cu excepția unor influențe întîmplătoare [21], e cu neputință să nu te mire aparenta coincidență intuiționistă bergsoniană în urzeala intelectuală și chiar în dezvoltarea discursului lui Pirandello. Privind însă cu atenție, ni se pare greu de crezut ca Pirandello să fi cunoscut între anii 1906—1908, *Evoluția creatoare* (1907), care este opera în care ideile acestea sînt înfățișate atît de asemănător, și cu totul imposibil ca el să o fi cunoscut în 1904, anul apariției *Răposatului Mattia Pascal*, în care intuițiile acestea sînt totuși prezente (și ne referim la primele redactări ale ambelor lucrări). În al doilea rînd, faptul că, în eseul pirandellian, nu există nici o aluzie la Bergson, ne întărește în ideea că scriitorul nostru nu-l cunoștea : cu atît mai mult cu cît în altă parte, și mai tîrziu în *Jocul rolurilor*, îl citează în mod polemic. Mai înainte de aceasta se întîlnește o singură dată, în articolul *Arta și conștiința de astăzi* (1896), o aluzie la „intuiționiști", dar destul de vagă și, evident, de mîna a doua, într-un loc unde ar fi fost totuși nimerită o referire corespunzătoare ; și în orice caz, aluzia este de nemulțumire polemică [22].

---

[20] *Ibidem*, pp. 151—152.

[21] Drept confirmare și drept prilej al considerațiilor sale „relativiste", Pirandello citează, într-adevăr, observațiile și experiențele psihofiziologice relatate în cartea lui Alfred Binet, *Alterările personalității*. Se știe însă că la această dată psihologia experimentală se pregătea să procure datele sale noilor sisteme ; iar psihanaliza însăși ia naștere în ambianța aceasta. Originalitatea lui Pirandello, chiar sub acest aspect, stă în intuirea și anticiparea concluziilor „organice" pe care gîndirea europeană le va anunța mai tîrziu. Fără îndoială că primele intuiții și reprezentări concrete ale *inconștientului* sînt cu destul de mulți ani anterioare *Umorului*, după cum reiese din observațiile pe care le-am făcut ici și colo : de pe vremea cînd Freud nici nu exista.

Adevărul este că drumul mental al lui Pirandello este întru totul consecvent premiselor sale de fond, condițiilor lui intelectuale, istorice și morale ; nu vom putea deci să atribuim influenței modestului Binet importanța pe care i-o atribuie Janner, în volumul citat.

[22] Nu e îngăduit să ne gîndim nici măcar la o hotărîtă influență a lucrării intitulată *Rîsul* (publicată în anul 1900 și

Scanned with CamScanner

Oricum ar fi, coincidență sau derivare (o explicită veleitate bergsoniană va ieși la iveală mult mai tîrziu, și tocmai cînd gîndirea pirandelliană, devenită exact opusul a ceea ce era, va încerca o cale de ieșire imposibilă), bergsonismul pirandellian este mai mult aparent decît real, ori, mai curînd, se reduce la *pars destruens*, la exigența polemică și la critica sistematică a idealismului logic. În refuzul „logicii", închisoarea formală a devenirii, și în accentuarea caracterului fluid și dinamic al vieții psihice, coincidența aceasta este de netăgăduit, și este suficient să confruntăm pentru aceasta fragmentele pirandelliene amintite pînă aci, cu un foarte cunoscut fragment din *Evoluția creatoare*.

„Senzații, sentimente, acte voliționale, reprezentări, iată schimbările care alternează în existența mea și care îi împrumută, rînd pe rînd, coloritul lor. Mă schimb deci neîntrerupt... nu există afecțiune, nici reprezentare, nici act volițional care să nu se modifice continuu ; dacă o stare sufletească ar înceta să se schimbe, durata ei ar înceta să curgă... Obiectul poate să rămînă foarte bine același, iar eu pot continua să-l privesc din aceeași parte... imaginea pe care o am despre el diferă totuși de cea pe care am avut-o puțin mai înainte, dacă nu pentru altceva, măcar fiindcă este mai bătrînă cu o clipă... Este vorba de memoria mea, care proiectează în prezentul acesta ceva din trecutul acela. Starea mea sufletească, înaintînd pe calea vremii, se amplifică necontenit cu durata pe care o integrează în sine : este... ca un bulgăre de

---

tradusă în Italia în 1916), asupra teoriilor umoristice ale lui Pirandello ; dacă luăm însă aminte la cadrul meditativ întru totul diferit în care se circumscrie fiecare din cele două eseuri și înseși semnificațiile „comicului" bergsonian (cazuri de rigidizare mecanică a vieții) și ale umoristicului pirandellian (cazuri de bivalență sentimentală) : unul cercetat ca o caracteristică a obiectului, celălalt, ca o activitate a subiectului cognitiv și moral, tema dedublării, fundamentală la Pirandello, ar fi putut să fie împrumutată, întîmplător, mai curînd din operele lui Cantoni, scriitor pe care Pirandello l-a iubit mult ; tot astfel, de la unii scriitori germani. Să nu se uite însă nici aici că situația dualistă a *Umorului* își are începutul spontan în primele poezii ale lui Pirandello, adică în *Suferință veselă* (1889).

Scanned with CamScanner

zăpadă care se tot mărește... adevărul este că se schimbă într-una, că starea sufletească este ea însăși o schimbare."

Dar tocmai aici, în explicația pe care o dă Bergson cu privire la caracterul „dialectic" al acelei schimbări, se află uriașa deosebire dintre cele două poziții :

„Înseamnă că nu există o diferență esențială între faptul de a trece de la o stare de conștiință la alta și faptul de a persista în aceeași stare. Dacă starea care „rămîne aceeași" este mai variată decît s-ar crede, trecerea de la o stare la alta seamănă, dimpotrivă,... cu aceeași stare de conștiință care se prelungește : tranziția este continuă. Aparenta discontinuitate a vieții psihice depinde deci de faptul că atenția noastră se fixează asupra ei cu o serie de acte intermitente... Discontinuitatea aparițiilor lor iese în relief în continuitatea fondului pe care ele se desenează... fiecare din ele este purtat de întreaga masă fluidă a existenței noastre psihologice." [23]

Pentru Bergson, prin urmare, „existența înseamnă schimbare, schimbarea constă în maturizare, maturizarea constă în a ne crea necontenit pe noi înșine". În schimb, pentru Pirandello, existența înseamnă fărîmițare, pierderea pentru totdeauna a oricărei posibilități de a consista și de a fi, adică tocmai opusul „duratei" bergsoniene și al „elanului creator".

Adevărul e că deși acceptă funcțional premisele pragmatismului, în critica generală adusă inteligenței schematizatoare, Bergson ajungea la o „răsturnare idealistă", [24] postulînd, oricum, la capătul drumului său mental, o unitate a conștiinței pe care să o realizăm în afara oricărei metafizici transcendentale ; și, în orice caz, construind un nemăsurat efort filosofic, care, prin dialectica intuiției,

---

[23] *Evoluția creatoare*, cap. I.

[24] Expresia îi aparține lui S. Caramella, în lucrarea sa *Bergson*, Milano, 1926. Chiar și *Evoluția creatoare* am citat-o în ediția apărută în aceeași editură și îngrijită tot de Caramella, cercetătorul căruia îi datorăm respectivele explicații.

Scanned with CamScanner

să-l ducă de la pluralitatea fenomenelor, la unitatea reală a conștiinței. În schimb, sub pluralitatea înșelătoare a formelor, sub crusta deformării în care logica a mistificat realul, Pirandello nu mai găsește resortul constructiv care să-l readucă la unitate. Odată pierdută pentru totdeauna dialectica idealistă, criza unuia dintre termenii raportului fundamental îl implică definitiv și pe celălalt; iar obiectul, natura, se imobilizează într-un contrast nerezolvat între ontologicul a fi și fenomenologicul a apărea, iar omul însuși naufragiază, pradă iraționalului și nedeterminatului. Impulsul vitalist, apărut în polemica împotriva închisorii raționaliste, nu izbutește să promoveze la el o metodologie a eterogenului și a multiplului, și, mai puțin ca oricînd, să-și afle liniștea atingînd un liman mistic. El rămîne țintuit de clipa rupturii: iar gestul său de răzvrătire îl închide în temnița relativului, a devenirii fără istorie.

Umorul lui Pirandello, născîndu-se din această amară meditație — consecință a unui faliment al idealurilor, a unei deziluzii istorice (de unde importanța, în acest moment, a bilanțului istoric din *Bătrînii și tinerii)* — se dovedește a fi capacitatea de „a înțelege jocul", înclinarea de a descompune formele înșelătoare ale realului și, în același timp, de a înțelege necesitatea lor,[25] ea fiind, în definitiv, mila față de condiția umană.[26]

Umorul este o activitate specială a fanteziei, hrănită de reflecție, care vede lumea dedublată, care nu poate sur-

---

[25] „Umorul... ne îndeamnă să ne gîndim că întrucît, pentru rațiunea omenească, viața nu are, în mod fatal, un scop lămurit și hotărît, ea trebuie, pentru a nu orbecăi în gol, să aibă pentru fiecare om un scop particular, fictiv, iluzoriu, fie el josnic ori măreț; lucrul acesta nu are importanță, întrucît nu e vorba, și nici nu poate fi vorba, de scopul adevărat, pe care toți îl caută neliniștiți, dar nimeni nu-l descoperă, poate fiindcă nu există" (*Umorul*, în *Eseuri*... p. 138.)

[26] „Arta mea este plină de o milă amară pentru toți cei care se înșală; nu se poate însă ca mila aceasta să nu fie urmată de crunta batjocură a destinului, care condamnă pe om la înșelăciune.

Aceasta este, pe scurt, pricina amărăciunii artei mele și chiar a vieții mele" (dintr-o scrisoare din 1912, publicată în *Eseuri*... p. 1246.

Scanned with CamScanner

prinde nici un aspect al realului fără să dezvăluie imediat aspectul opus al acestuia ; este un „mecanism“ de idei generat de un sentiment și proiectat imediat, într-un proces invers, pentru a genera un nou sentiment. Inițial, deci, este înțeles ca o formă specială a artei, iar nu ca o definiție absolută a artei :

„De obicei... opera de artă este creată de mișcarea liberă a vieții lăuntrice, care organizează ideile și imaginile într-o formă armonioasă, ale căror elemente au, toate, legătură și între ele, dar și cu ideea-mamă care le coordonează. Reflecția, în timpul conceperii, ca și în timpul făuririi operei, urmărește fazele ei progresive și se bucură de ele, îmbină diferitele elemente, le coordonează, le compară. Conștiința nu luminează întregul spirit ; pentru artist, mai ales, ea nu este o lumină deosebită de gîndire, care să-i îngăduie voinței să ia din ea, ca dintr-un tezaur, imagini și idei. La urma urmelor, conștiința nu este o putere creatoare, ci oglinda lăuntrică în care gîndirea se reflectă ; putem spune chiar că ea este gîndirea care se privește pe sine însăși, asistînd la ceea ce săvîrșește în chip spontan. Iar la artist, de obicei în momentul conceperii, reflecția se ascunde, rămîne, ca să spunem așa, invizibilă ; pentru el, ea este aproape o formă a sentimentului. Pe măsură ce opera este făurită, ea o critică, dar nu cu răceală, cum ar face-o un judecător obiectiv, analizînd-o, ci deodată, pornind de la impresia pe care o primește de la ea.

... Ei bine, vom vedea că în conceperea oricărei opere umoristice, reflecția nu se ascunde, nu rămîne invizibilă, adică nu rămîne o formă a sentimentului, o oglindă aproape, în care sentimentul să se oglindească, ci i se așază în față, ca un judecător ; îl analizează, obiectivizîndu-se ; descompune imaginea ; din analiza aceasta însă, din descompunerea aceasta, se naște sau moare un alt sentiment : cel care s-ar putea numi, și care, de fapt, se și numește *sentimentul contrariului.*

... Am spus că, de obicei, în conceperea unei opere de artă, reflecția este aproape o formă a sentimentului, un fel de oglindă, în care sentimentul se contemplă. Dacă ducem mai departe imaginea aceasta, am putea spune că

Scanned with CamScanner

în conceperea unei opere umoristice, reflecția este, sigur, aidoma unei oglinzi, dar de apă înghețată, în care flacăra sentimentului nu numai că se contemplă, dar se și scufundă, și se stinge : înfierbîntarea apei este rîsul pe care-l stîrnește umoristul ; aburul pe care-l răspîndește este fantezia deseori puțin cam neclară a operei umoristice.“ [27]

Punctul de vedere mecanicist al expunerii lui Pirandello este evident ; el devine încă și mai lămurit cînd, de la descrierea obiectivă a fenomenului, scriitorul încearcă să treacă la valorificarea lui estetică :

„Indicînd, adică observînd sentimentul acesta al contrariului, care ia naștere dintr-o activitate specială a reflecției, eu nu părăsesc cîtuși de puțin terenul criticii estetice și psihologice. Analiza psihologică a acestei poezii este temeiul necesar al valorificării estetice. Nu-i pot înțelege frumusețea, dacă nu înțeleg procesul psihologic din care rezultă reproducerea desăvîrșită a acelei stări sufletești, pe care poetul voia s-o suscite și în care tocmai constă frumusețea estetică.“ [28]

Este o poziție empirică instinctivă, tipică oricărui antiintelectualism ; care, totuși, ca oricare empirism, trece din planul analitic la ambiția sintetică a definiției absolute. Un atare proces, o atare încercare de dezvoltare care, provocate de criticile violente ale lui Croce, vor apărea explicit și conștient în tardivele pasaje „anticroceene“ din *Umorul* (integrate în ediția din 1920), își au însă începutul chiar în versiunea inițială a acestui eseu și a altora din aceeași perioadă, din preocuparea de a garanta autonomia faptului artistic. Aici este într-adevăr evidentă contradicția teoretică a lui Pirandello, oscilarea sa între sugestii iraționaliste și voluntariste de neîndoielnică — deși impură — ascendență schopenhauerianā [29] și preocupări idealiste exprimate cu o terminologie în care se simte influența lui De Sanctis, ori, indirect, a lui Hegel :

---

[27] *Umorul*, în *Eseuri...*, pp. 126—7 și 132.
[28] *Umorul*, în *Eseuri...*, pp. 129 și urm.
[29] Confruntă, în *Eseuri...*, pp. 81, 198, 199, 399 și urm.

Scanned with CamScanner

„Sigur că ideea nu are valoare în artă decît atunci cînd se preschimbă în sentiment, adică atunci cînd, stăpînind întregul spirit, devine acel impuls care generează imaginile capabile să-i dea o expresie vie. Arta, neîndoielnic, nu ia naștere dintr-o idee abstractă, nu obține prin raționament imaginile care pot sluji de simbol acestei idei abstracte. Iar dacă o face uneori, și avem din păcate atîtea exemple în arta așa-zis simbolistă, operele pe care ea le produce sînt condamnate, tocmai din acest motiv... Ideea nu poate fi asumată de către opera de artă, dar ea trebuie să se afle întotdeauna, în întregime, în emoția aceea rodnică din care ia naștere. Greșesc deci dacă o realizez în artă cu ajutorul raționamentului, adică logic : nu mai greșesc însă dacă o realizez cu ajutorul fanteziei.“ [30]

Este vorba însă de o oscilare care devine tot mai puternică și în același timp tot mai interesantă atunci cînd ambiția „estetică“ ia naștere din cuprinsul însuși al poeticii umorului, ca voință de a extinde la artă în general calitatea „reflexivă“ și „conștientă“ care se arăta mai înainte limitată doar la specia umoristică. Chiar de aici, din juxtapunerea unor preocupări menite în mod ideal să garanteze autonomia artei față de calitatea fundamental empirică a poeticii pirandelliene, ia naștere acea semnificativă stăruință de a apropia cît mai mult cu putință aspectul intuitiv și creator al poeziei și condiționarea ei intelectuală și reflexivă. Pe de o parte, stăruința aceasta se rezolvă într-o accentuare hotărîtă a componenței „științifice“ și cognitive a artei :

„Se știe că în fiecare artă este inclusă o știință, nu reflectată însă, ci, ca să spunem astfel, instinctivă, deoarece artistul, creînd, respectă, fără să vrea, toate legile vieții. Oricît de liberă, oricît de capricioasă, oricît de aparent independentă de orice regulă, arta își are totuși întotdeauna

---

[30] *Artă și știință*, din 1907, în *Eseuri*..., pp. 177—8. O formulare încă și mai lămurit desanctisiană poate fi întîlnită în nota : „Arta este ideea vie, ideea care, devenind centrul vieții lăuntrice, creează corpul de imagini în care se învește. Ideea nu înseamnă nimic fără formă, dar ce înseamnă forma fără idee, dacă tocmai aceasta o creează ?“ (În *Eseuri*..., p. 1222).

Scanned with CamScanner

o logică a sa, cîtuși de puțin sugerată și ajustată din afară, ca o construcție dinainte pregătită, ci înnăscută, mobilă, complexă. În operele sale, arta rezumă în cele din urmă toate raporturile raționale, toate legile care viețuiesc în instinctul artistului...

Iar astăzi, într-adevăr, nu mai e destul să dăm despre artă o judecată bazată numai, sau aproape numai pe efectele pe care ea le produce asupra sensibilității relative, ca să explicăm toate cauzele puternicei ei eficacități. Noi vrem ca arta să nu fie judecată doar după plăcerea pe care ne-o procură, ci să dobîndească expresie și pentru inteligență, studiind-o cu ajutorul criticii, care descoperă tocmai legile pe care arta le include și știința pe care ea o cuprinde în mod instinctiv.“ [31]

Pe de altă parte, suprapunerea idealistă, neliniștea croceană a lui Pirandello, descompun, într-o imposibilă împăcare apriorică, exigența fundamentală a unei arte care să fie încărcată de cunoaștere și de istorie :

„Creația artei este spontană ; ea nu este o alcătuire exterioară, obținută prin adăugirea unor elemente ale căror raporturi au fost studiate : din membre izolate, lipind, combinînd, nu se alcătuiește un trup viu. O operă de artă, la urma urmelor, există în măsura în care este «naivă» ; ea nu poate fi rezultatul reflecției conștiente.

Reflecția deci, despre care vorbesc eu, nu este o opoziție a conștientului față de spontan ; este un fel de proiecție a însăși activității fantastice ; se naște din viziune, ca umbra din trup ; are toate caracterele «naivității» ori nativității spontane ; există în însuși germenele creației și

---

[31] Chiar în dificultatea de a stabili o distincție idealistă („o știință însă nu reflectată, ci, ca să spunem astfel, instinctivă“), pare că se anticipează aici frămîntarea antiromantică a unor recente încercări de definire a artei și a criticii literare : și, oricum, aceasta se înserează în tradiția gîndirii estetice care, pornind de la aristotelismul secolului al XVI-lea, duce la raționalismul anumitor recente încercări de extracție marxistă. Cf. interesantul volum al lui G. Della Volpe, *Critica gustului*, citat mai sus.

Scanned with CamScanner

emană într-adevăr din ea ceea ce am numit sentimentul contrariului.“ [32]

Poetica lui Pirandello este, într-adevăr, foarte departe de a atinge o coerență estetică ; mai curînd, ea fundamentează o noțiune de critică literară foarte bogată și complexă („Armonia oricărei opere de artă poate să fie descompusă de critica literară, cu ajutorul analizei, în raporturi inteligibile ; iar în armonia aceasta, critica poate să descopere o știință, un ansamblu de legi complexe, de calcule fără sfîrșit, pe care artistul le-a concentrat în acțiunea sa spontană“, în *Artă și știință*, p. 168), care izbutește să stimuleze o activitate critică memorabilă în multe privințe. Dar chiar și lucrul acesta este important pentru noi, nu atît prin judecățile deseori ascuțite și convingătoare, cît mai ales fiindcă atestă conștiința pe care Pirandello o avea despre arta sa.

Valoarea eseului asupra unității poetice a *Comediei* dantești, de pildă, ni se pare într-adevăr greu de neglijat într-o istorie a problemelor ridicate de faimosul eseu crocean, din pricina anumitor precizări interpretative care, negînd caracterul practic și extrapoetic al „structurii“, anticipau ideea lui Luigi Russo despre o „geneză lirică“ [33] :

„Voi toți cei care, dacă nu ar exista cercurile acelea și dacă într-unul dintre ele nu ar exista «învălmășeala» aceea, nu i-ați mai vedea pe Francesco și pe Paolo *, și care, fără mormintele din celălalt cerc, ** nu l-ați mai vedea pe Farinata, deplin înfățișat numai în gestul său de a se ridica «de la brîu în sus» ; voi toți cărora, pe măsură ce citiți, vi se pare că vedeți și pipăiți lumea aceea, atît este de mare puterea artei cu care poetul v-o înfățișează ; voi toți răspundeți că această reprezentare nu e și

---

[32] *Umorul*, în *Eseuri...*, pp. 133—4.

[33] Problema a fost cercetată cu luciditate în eseul lui M. Sansone, *Natura și limitele raportului dintre structură și poezie în critica dantescă* (în *Studii de istorie literară*, Bari, 1950).

* Cercul al II-lea. Vezi *Divina Comedie-Infernul*, cîntul al V-lea (N. t.)

** Cercul al VI-lea *Idem*, cîntul al X-lea (N. t.)

Scanned with CamScanner

nu poate fi altceva decît o creație a fantaziei, de o uimitoare putere.“ [34]

Valoarea cea mai reală a acestui eseu se află însă în poetica pe care o exprimă, în felul pasionat în care Pirandello, cu ajutorul acelor argumentări, își apără structura „sa“, necesitatea, în opera sa, a fundamentului rațional, a „cadrului“ (p. 334). Fără s-o știe și fără s-o vrea, el justifică aici elementele intelectuale ale lumii sale fantastice și situațiile concrete în care ea, pentru a putea fi reprezentată, se configurează [35]; și justifică la nivelul artei și al creației acea infinită varietate de „găselnițe“ pe care atîția critici, deseori necunoscători ai adevăratei dezvoltări a lui Pirandello, i le-au reproșat (și nu este prin urmare întîmplător faptul că tocmai Russo a apărat calitatea lor artistică !). O valoare egală, ca intuiție critică și mai ales ca explicare involuntară a stilului pirandellian, a nașterii lui din însuși cuprinsul pasiunii și al logicii poetice, o are un fragment memorabil, prilejuit și el de o experiență critică dantescă, în care scriitorul, în mod senzualist, [36] se referă la rațiunea lăuntrică a ritmului și a metricii lui Dante :

„Logica poetică este mișcarea liberă a pasiunii, cu avînturile și cu schimbările ei neașteptate. Și de aici vine flexibilitatea vorbirii care urcă și coboară, se avîntă și se oprește, ori se rupe, ori biruie obstacolul și își reia mișcarea ei înșelătoare. În pasiune, toate ideile se dezlănțuie,

---

[34] *Poezia lui Dante*, din 1921, acum în *Eseuri*... p. 335.

[35] „În *Introducere*, la pagina 11 (Croce) scrisese : «Și în adevăr... doctrinele acelea există aici nu ca *gîndite*, ci ca *imaginate*... e nevoie să fie cunoscute, dar în același fel în care cunoaștem un mit, o poveste, o întîmplare oarecare, adică întocmai ca *elemente sau părți ale poeziei, de la care, și nu de la logică, își primesc pecetea și semnificația*». Foarte bine ! Aceasta era deci de văzut : *imaginea* acelor gînduri ; *pecetea* și *semnificația poetică* a acelor *elemente* și a acelor *părți ale poeziei dantești*, care, ca elemente și părți de poezie, nu puteau fi altceva decît poezie“ (*ibidem*, p. 336.)

[36] Elemente de asociaționism senzualist se află, după cum este evident, în toate eseurile pirandelliene. Unele din elementele acestea par chiar inspirate direct din volumul *Cercetări în legătură cu natura stilului* al lui Beccaria.

Scanned with CamScanner

cea mai puternică țîșnește, celelalte o urmează, după alternativele spiritului lăuntric. Iar de aici, anumite scîntei care se degajă la ciocnirea, parcă, a cuvintelor. Mișcărilor sufletului le răspund anumite mișcări ale trupului : sunetul glasului se alterează, respirația devine gîfîitoare, iar vorbele aci se opresc pe neașteptate, aci se prăvălesc. Și de aici măsura versului, care ritmează sentimentul, și modulațiile care întrerup continuitatea monotonă a limbajului comun." [37]

Cît privește însă stilul, acesta este un alt sector de importanță deosebită în meditația pirandelliană. Pentru Pirandello, potrivit cu poetica umorului, stilul se formează și el tot în interiorul acelei activități particulare a reflecției, din care ia naștere „sentimentul contrariului" :

„Reflecția, asumîndu-și acea activitate a sa specială, vine să tulbure, să întrerupă mișcarea spontană care organizează ideile și imaginile într-o formă armonioasă. S-a remarcat de atîtea ori că operele umoristice sînt lipsite de compoziție, întrerupte, amestecate cu necontenite digresiuni... Această lipsă de compoziție, aceste digresiuni, aceste variații nu izvorăsc din voința năstrușnică ori din capriciul scriitorului, ci sînt tocmai urmarea necesară și cu neputință de împiedicat a tulburării și a întreruperilor mișcării organizatoare a imaginilor prin acțiunea reflecției active, care face să se nască o asociere între contrarii : imaginile adică, în loc să se asocieze prin asemănare ori prin contiguitate, se prezintă în contrast : fiecare imagine, fiecare grup de imagini le trezește și le recheamă pe cele contrarii, care divizează firește spiritul, iar acesta, neliniștit, se încăpățînează să găsească ori să stabilească între ele relațiile cele mai neașteptate !" [38]

Este vorba deci de o spontaneitate expresivă care exclude orice dualism și tinde să identifice stilul cu însăși

---

[37] *Pentru un studiu asupra versului lui Dante*, în *Eseuri...*, p. 311.

[38] *Umorul*, în *Eseuri...*, p. 133.

Scanned with CamScanner

personalitatea artistului.[39] Decurge de aici, pe de o parte, teoretizarea unei extreme libertăți în folosirea limbii (tocmai complexitatea oglindirii umoristice a realului cere un raport foarte mobil între limbă și limbaj) :

„Fiindcă, mai presus de orice, umorul are nevoie de intimitatea stilului, care la noi a fost întotdeauna îngrădită de preocupările de formă, de toate acele întrebări retorice care s-au pus veșnic la noi în legătură cu limba. Umorul are nevoie de cea mai vie, liberă, spontană și imediată mișcare a limbii, mișcare pe care o poți avea numai cînd forma se creează ea însăși, de fiecare dată... Artistul, poetul, trebuie să extragă din limbă individualul, adică tocmai stilul. Limba înseamnă cunoaștere, înseamnă obiectivare ; stilul este subiectivarea acestei obiectivări. În acest sens el este *creare* a unei forme.“ [40]

Iar, pe de altă parte, decurge de aici repetata polemică împotriva tradiției retorice și apărarea „intimității“ expresiei :

„Cine concepe și consideră forma drept ceva exterior, drept ceva artificial, iar imaginea drept un trop ori drept o figură retorică, bună de prins la găteala stilistică întocmai ca un panaș, ca o piatră prețioasă ori ca un volănaș, acela va socoti drept o lipsă formală caracterul nemijlocit și transparent al stilului, și drept uscăciune puritatea simplă a expresiei naive. Aceștia sînt ultimii supraviețuitori ai bătrînei Retorici, ultimii sacerdoți ai așa-numitelor *frumuseți ale stilului,* care încă și astăzi, în numele teoriei

---

[39] „Stilul ar putea fi definit drept *forma inteligenței.* Cîte inteligențe, atîtea stiluri ; prin inteligență eu înțeleg însă acea virtute lăuntrică datorită căreia omul găsește singur ceea ce nu a învățat de la alții. O inteligență fără individualitate nu e o inteligență adevărată. Iar stilul înseamnă individualitate, mod propriu de a gîndi, de a simți, de a exprima : are stil, în definitiv, cel care are de spus lucruri proprii, și le spune într-un chip propriu, cu o atitudine și într-o manieră cu totul personală, care poate să nici nu fie frumoasă (din *Însemnări,* în *Eseuri...,* pp. 1224—5).

[40] *Umorul,* în *Eseuri...,* p. 53

Scanned with CamScanner

dogmatice a *decorului* ori a limbii literare, anatemizează ceea ce ei numesc limbă comună și pe toți cei care nu respectă legile externe ale oricărei compoziții.“ [41]

Antiteza artă — retorică, limbă comună — limbă literară, anunță aici, într-o voalată justificare a propriei structuri lingvistice și a caracterelor propriului stil, acea dicotomie critică (stil de lucruri — stil de cuvinte) și acea schemă de istoriografie literară pe care Pirandello o va formula lămurit într-unul din cele mai subtile și mai pasionate experimente de cititor de artă, în eseul său asupra lui Verga. În răspicata dialectică a opoziției pe care o stabilește și care nu este numai de ordin lingvistic, ci mai ales de ordin uman, mai mult decît Verga, Ariosto, Dante (în contrast cu D'Annunzio, cu Tasso, cu Petrarca) se definește Pirandello însuși, iar aceasta în lumina unui antagonism ideal față de tot ceea ce ascund aulicul și formalismul : golul intelectual, evaziunea umană, dazangajarea etică, diletantismul și solipsismul grandilocvent.

„Două tipuri umane, cărora poate că fiecare popor le dă naștere din trunchiul său : cei care construiesc și cei care adaptează, spiritele necesare și exemplarele de lux, unii înzestrați cu un «stil de lucruri», ceilalți cu un «stil de cuvinte» ; două mari familii sau categorii de oameni, care trăiesc în același timp în sînul oricărei națiuni, sînt în Italia, poate mai mult decît în altă parte, foarte deosebite și ușor de individualizat.

...La cei dintîi, lucrurile prețuiesc nu atît prin ele însele cît prin felul în care sînt spuse, și se ivește întotdeauna literatul, ori seducătorul, ori actorul, care ține să arate cît este el de iscusit în a le spune... La cei din urmă, cuvîntul exprimă un lucru, și nu este cuvînt decît în măsura în care slujește la exprimarea lucrului, astfel încît între lucru și cel care trebuie să-l vadă, acesta, în calitate de cuvînt, să dispară și să rămînă acolo nu cuvîntul, ci lucrul însuși... Dacă ne gîndim că Dante moare în

---

[41] *Subiectivism și obiectivism în arta narativă*, în *Eseuri*... p. 183

Scanned with CamScanner

exil și că Petrarca este încununat pe Capitoliu, că Machiavelli are sfîrșitul pe care el însuși ni-l povestește într-o scrisoare faimoasă ; că Ariosto ajunge din poet „*curier al prințului*“... dacă ne gîndim că prima apariție a *Logodnicilor* este întîmpinată cu dezamăgire și că Leopardi încetează din viață aproape necunoscut, cînd se știe de ce onoruri strălucite s-a bucurat Monti, trebuie să fim de acord că în această Italie a noastră, miracol de sensuri și de valori, făcută din închipuiri istorice, dintr-o uimitoare bogăție de sonorități verbale foarte dulci, puternice și desăvîrșite, și din frumusețI formale mai mult decît pure, și din măreții naturale, este mai bine văzut cel care se pricepe să spună mai multe cuvinte decît lucruri, după cum va trebui să fim de acord și cu faptul că se va dovedi de-adreptul neomenos, mult prea greu, — de nesuportat — efortul lucid pe care e nevoit să-l ducă la bun sfîrșit cel care vrea să se exprime fără podoabe, schițînd asprele contururi ale lucrurilor pe care le are de spus : lucruri, și nu vorbe, lucruri importante, care cer din partea noastră un respect absolut față de nuda lor virginitate.“ [42]

Cine ia aminte la aceste expresii, la definiția acelui stil-de-lucruri ideal („efortul lucid pe care e nevoit să-l ducă la bun sfîrșit cel care vrea să se exprime fără podoabe, schițînd asprele contururi ale lucrurilor“), la autentica spaimă de contaminare literară („cuvîntul, ca atare, să dispară“), va înțelege sensul adevărat al așa-zisei „insensibilități“ lingvistice a lui Pirandello : ea nu înseamnă indiferență față de problema stilului ci, dimpotrivă, o frămîntată (pînă la exagerare) nevoie de a include stilul în caracterul nemijlocit al expresiei, în „intimitatea“ formei. Acesta este motivul pentru care el, dintre toate mediațiile lingvistice cu putință, o folosește instinctiv pe cea care îi oferea mai multă „mobilitate“ și neutralitate, o „limbă comună“, o convenție fără rezistențe obiective, disponibilitatea cea mai largă și cea mai dinamică, refuzînd, din

---

[42] Confruntă : *G. Verga*, discurs la Academia Regală a Italiei, 1931, în *Eseuri...*, pp. 391—3. Fragmentele citate sînt însă aproape identice cu versiunea din 1921.

Scanned with CamScanner

contră, sistemele închise, convenţiile autorizate, în cadrul cărora exista pentru el riscul de a trebui să suporte reguli de expresie prestabilite ; iar înăuntrul acelui sistem deschis operează o concentrare semantică progresivă, o transformare a sedimentelor sonore şi literare ale limbii în nişte formule uscate, o căutare a figurativului şi a reliefului, ajungînd să-şi creeze într-adevăr un stil-de-lucruri, adică de realităţi verbale, care cer să fie întregite prin gest şi prin trăsăturile chipului.

Se explică astfel şi refuzul „sistemului închis" al dialectului. Chiar în discursul acesta asupra lui Verga, obiectul cel mai evident al polemicii pirandelliene este, desigur, caracterul aulic şi decorativ al limbajului d'annunzian ; căruia, şi din pricina prilejului comemorativ, scriitorul îi opune limbajul lui Verga. „Caracterul dialectal" al lui Verga este înţeles însă în mod lămurit într-o accepţiune particulară, care este foarte departe de a justifica alegerea unui sistem lingvistic special. Iar în altă parte, în *Subiectivism şi obiectivism în arta narativă*, în fraze mai categorice şi mai precise, alături de polemica împotriva limbajului tradiţional şi înzorzonat, se manifestă refuzul proaspetei retorici a limbajului verist, al iluziei potrivit căreia dialectul ar însemna realism.

„Şi nimeni nu înţelegea că acest aşa-zis chin al limbii era un chin cerşit, un chin voit de martiri voluntari ai unui sistem absurd, potrivnic adevăratei naturi şi adevăratei funcţii a artei, care nu înseamnă, nu poate însemna imitarea, aidoma, a naturii, reproducerea realităţii materiale a sunetelor, a gesturilor, cum ar face-o un fonograf ori un aparat de filmat, ci cuprinde un adevăr, o realitate superioară tuturor acestor particularităţi vulgare, evidente, comune tuturor acestor semne exterioare."

Stilul-de-lucruri, în concluzie, este foarte departe de a coincide cu farmecul romantic şi pozitivist al expresivităţii maxime a limbajului dialectal, a cărui adoptare nemijlocită sfîrşeşte prin a intra şi ea, după părerea lui Pirandello, în categoria soluţiilor formaliste şi, deci, literare ale problemei expresiei. În fond, nu elaborarea mai mare sau mai mică a instrumentului lingvistic era ade-

Scanned with CamScanner

vărațul obiectiv al polemicii, ci însăși zădărnicia unei probleme formale, cum i se părea lui a fi — iar în parte chiar era — alternativa limbă literară — dialect. Tot exterioare i se păreau și disputele în legătură cu structurile literare [43], cu tehnicile reprezentării [44]; conștiința sa antiliterară nu admitea ca o problemă organică să fie redusă la nivelul unor probleme care lui îi păreau a fi de natură extrinsecă și formală. Alternativele acelea sfîrșeau prin a denatura datoria de a fi a artei, care, pentru Pirandello, trebuie să fie oglindirea istorică și cunoașterea problematică a realului. Limbajul cult denatura cunoașterea aceasta în sens individualist și evaziv; iar soluția dialectală, făcînd un mit dintr-o imagine convențională — ori cel puțin parțială — a realității, o mistifica în sens naturalist și mecanic.

Pentru Pirandello, de altfel, chiar și alegerea lingvistică, aidoma oricărui aspect tehnic al artei, era o mișcare liberă a „minții", adică legată intrinsec și organic de conținut, de problema cognitivă și „formativă" a artei [45].

---

[43] „Cercetînd formele în sine și indicînd modelele și prescriind regulile și metoda după care se cereau desfășurate narațiunile acelea, se cădea în aceeași eroare de ordin intelectualist a retoricii, care consta tocmai în aceasta, ca și în căutarea exterioară a expresiei, de parcă limbajul ar fi fost un lucru de căutat în afară, pentru a reda ceea ce se află înăuntrul nostru, și nu un lucru care trebuie să se formeze în noi, odată cu însuși gîndul, și care este chiar însuși gîndul..." *(Verga, op. cit.*, p. 396. Dar aceleași idei, mai puțin închegate ca redactare și, de aceea, mai greu de citat, fuseseră exprimate, cu egală claritate, încă din 1907, în scrierea: *Subiectivism și obiectivism în arta narativă).*

[44] „La urma urmelor, nu era mare lucru să vezi că problema faimoasei impersonalități ori a obiectivismului în arta narativă se reducea numai la o atitudine diferită a spiritului în actul reprezentării..." (*Verga, op. cit.*, p. 397. Să se citească însă întregul eseu despre *Subiectivism...*, unde se vorbește tocmai despre noua „retorică" a poeticii naturaliste).

[45] ...nici mijloacele de comunicare dintre reprezentarea artistică și tehnică nu au un raport extrinsec cu faptul estetic lăuntric; ci sînt, dimpotrivă, în artă, însuși faptul estetic, dar nu un singur fapt estetic, ci ori acest fapt estetic, ori celălalt. Pentru mine, la urma urmelor, tehnica este însăși activitatea spirituală care se eliberează, treptat, în mișcări ce o traduc într-un limbaj al aparențelor: tehnica este mișcarea liberă, spontană și nemijlocită a formei..." (din articolul *Ilustratori, actori, traducători,* din

Scanned with CamScanner

Limbajul său, prin urmare, nu se putea identifica nici cu limba literaturii, nici cu instrumentul dialectal, căruia, obiectiv și subiectiv, intenția sa expresivă îi rămînea străină [46]. Pe de o parte, el se lasă definit, sub aspect instituțional și obiectiv, de realitatea umană și socială pe care o reprezintă în chip fundamental, de un anume *mediu* istoric al personajelor sale : iar, ca atare, acest limbaj este, mai mult sau mai puțin, limba burgheziei de la sfîrșitul veacului al nouăsprezecelea. Pe de altă parte, sub aspectul său creator și individual, el mijlocește și consemnează însușirea critică și analitică a reprezentării pirandelliene : descompunerea polemică a acelui mediu și a sintaxei sale convenționale, demistificarea conștiinței burgheze, ambiguitatea simbolică și existențială a condiției omului care a pierdut valorile coordonatoare și protectoare

---

1908, actualmente în *Eseuri...*, p. 211). Noțiunea aceasta de „tehnică" și de „limbaj", înțelese ca valoare intrinsecă și ca finalitate lăuntrică a artei, definește teoria pirandelliană a „formei" într-un cadru de discuții mai active ca niciodată în problematica estetică cea mai recentă ; ca valoare constitutivă a experienței artistice, tehnica este într-adevăr aspectul central al unui amplu sector, antiromantic și antiidealist, al gîndirii contemporane, de la doctrina „formativității", a lui L. Pareyson (confruntă *Estetica, teoria formativității*, ediția a II-a, Bologna, 1960) pînă la conceptul „existenței semantice pentru sine", al lui Della Volpe *(op. cit.)*. Nu este o întîmplare faptul că această noțiune de „tehnică" și de formă, în care se vedea neîndoielnic lecția lui *Laokoon*, al lui Lessing, autor iubit și tradus în tinerețe de scriitorul nostru, avea drept urmare, și la Pirandello, refuzul conceptului crocean privind unitatea artelor. Iar pentru Pirandello, caracterul organic al raportului artă-tehnică făcea ca orice criteriu de deosebire dintre feluritele arte să se întemeieze neapărat pe tehnică :

„În acest sens trebuie înțelese în artă activitatea practică, tehnica, mijloacele de comunicare ale reprezentării, faptul fizic în raport cu faptul estetic, a cărui unitate nu se salvează, ci se compromite, dacă vezi două fapte acolo unde în realitate nu există decît un singur fapt. Și atunci se va înțelege cu ușurință că faptul acesta estetic nu poate să fie unul singur, egal pentru toate artele : că diversitatea exterioară în feluritele arte cere ca și faptul lăuntric să fie diferit. *(Ibidem*, p. 211).

[46] Gramsci, care își dădea seama și el că „marea semnificație culturală" a lui Pirandello stă în faptul de a fi depășit conștient (el vorbește de „conștiința critică") „dialectalitatea", deplîngea totuși, în chip romantic, renunțarea aceasta și părea să pună pe seama ei „slăbiciunea artistică" a lui Pirandello (Confruntă *Literatură și viață națională*, Torino, 1952. p. 48).

Scanned with CamScanner

ale conștiinței tradiționale, și care, în fărîmițarea acelei iluzii lingvistice și cognitive, e osîndit să-și mărturisească înjosirea și protestul.

În încercarea de a evada din haosul obiectelor, din peisajul confuz al societății, Mattia Pascal încercase haosul fărîmițării lăuntrice. În această descoperire își are începutul maturizarea ideologiei pirandelliene, încheiată tocmai în *Umorul* și în perioada de meditație ce-și are centrul fundamental în acest eseu. Sfîrșitul unei paradoxale aventuri a „fanteziei" devine aici centrul unui adînc proces intelectual, al unei descrieri sistematice a descompunerii conștiinței. În cele din urmă, rezultatul este ridicarea la rangul de lege fundamentală a unei drame istorice, proiectarea ei în termenii unei dejecții existențiale a omului.

Aceasta este condiția noii arte pirandelliene, substanța neclintită a unei tematici complexe, care se desfășură în marea experiență a teatrului și, mai înainte, în a doua perioadă nuvelistică. Însăși neputința dezvoltării intelectuale este cea care condiționează aici, în noile structuri, absența unei puternice tensiuni raționale : pe baza unei explicite convingeri morale și a armoniei sentimentale care derivă din aceasta, poetul construiește reprezentarea destinelor omului. Și se poate spune că orice prezență durabilă de elemente conceptuale și de pauze meditative — care să nu însemne o necesitate didactică în funcție de o stare sufletească și de o situație — înfățișează, și în nuvelele cele mai bune, o însușire lăuntrică a personajului, suferința lui omenească și dorința lui de a se elibera.

Pe de altă parte, chiar în legătură cu exigențele acelea didactice — care, în definitiv, vor maturiza dinăuntru trecerea la teatru — Pirandello punea la cale, în marile nuvele, o încercare de concentrare progresivă ori de soluție dialogală. Sau, cu o intuiție și mai luminoasă, se îngrijea să elimine balastul acelor exigențe, condensîndu-l, ca să spunem așa, în povestiri special alcătuite, în „piese" care, desprinse uneori din organizările succesive, își dau clar pe față natura și funcția lor lămuritoare. Și poate că aceasta este semnificația acelei neîntrerupte frămîntări, nu atît de corectare cît de organizare și de distribuire a întregii nuvelistici, care l-a chinuit pe scriitor pînă la

Scanned with CamScanner

sfîrșitul vieții și care mărturisește, în cele din urmă, nemulțumirea lui. Fie în arhitectura lăuntrică a nuvelelor, fie în afara lor, în vasta structură a cadrului, el căuta probabil o măsură a sa, o cheie care, încredințată conștient cititorului, să-i îngăduie acestuia ca, prin intermediul locurilor „didactice", să devină sensibil la această complexă tematică.

După întreruperea și rărirea activității creatoare (1904—1908), se înregistrează, chiar în anul publicării celor două volume de eseuri, o reluare a nuvelisticii pirandelliene, care se îndesește treptat, pînă la explozia perioadei teatrale. Cele dintîi dintre aceste nuvele, departe de a se arăta structurate pe o prezență tematică nu încă definitiv limpezită (cum se întîmpla, și am notat lucrul acesta, cu unele nuvele din perioada dinaintea romanului *Răposatul Mattia Pascal),* se dovedesc dimpotrivă sacrificate de dragul unei prea nemijlocite dorințe de experimentare a noilor teme, juxtapuse uneori vechilor structuri ambientale, vechii evoluții nuvelistice și scenice. Cum se întîmplă, de pildă, cu *Datoria medicului* (1908), unde centrul interesului și al narațiunii oscilează între motivul — de polemică burgheză proprie sfîrșitului secolului trecut — al datoriei profesionale, care-l obligă pe medic să prelungească o suferință injustă (de unde și revolta finală, medicul care se împotrivește „rolului" său), și motivele noi și mai complexe ale discontinuității vieții (enormitatea nejustificată a consecințelor, față de un fapt cu totul neînsemnat și gratuit) ; ori cu *Dar nu este ceva serios* (1909), unde, dintr-o atmosferă de falsă originalitate șăgalnică și ironică, se încearcă izolarea marilor teme ale inconștientului (peștera fiarei pe care o descoperim în noi) și ale destrămării personalității. [47]

---

[47] Tema celor „o sută de mii într-unul" se și află deci aici. Iar romanul *Unul, nici unul, o sută de mii,* judecat și prezentat întotdeauna ca un „bilanț ideologic" al maturității tîrzii (a fost publicat într-adevăr în anii 1925—1926), anticipat din punct de vedere tematic încă mai de mult de nuvela *Stefano Giogli unu și doi* (1909), este conceput chiar începînd din acest an. Redactarea definitivă va fi tîrzie, după 1925 : și mai ales partea a doua, care reprezintă, fără îndoială, documentul cotiturii ambițioase a filozofiei pirandelliene.

Scanned with CamScanner

Sînt însă cazuri rare și de scurtă nedumerire. În aceeași perioadă, alte nuvele dovedesc eliberarea de acest dualism și fuziunea petrecută între elementul filozofic și cel narativ ; în mai mult decît nefericita situație din *Garderoba elocvenței* (1908), unde, pe fundalul mizeriei economice, strălucește irealitatea gesturilor zadarnice ale omului, iar în dimensiunile politico-sociale ale protestului bătrînului garibaldin, conștiința îndurerată a deșărtăciunii rolurilor („Mizeria, nesiguranța oricărei situații, hoinăreala aceea veșnică, parcă aeriană, a lui, umblînd speriat după treburi fără rost, pe buze cu șușotirea unor vorbe fără sens, printre zîmbete și lacrimi, îi strecurau gîndul acela despre lipsa de realitate nu numai a lui, dar și a ei însăși și a întregii lumi. Unde, în ce punct putea ea să pipăie cu mîna realitatea, în acea veșnică nesiguranță de existență, dacă în jurul ei, înlăuntrul ei, totul era nestatornic și nesigur, dacă nu avea pe nimeni și nimic pe care să se sprijine ?“) ; ori în jocul confuziilor funerare din *Ilustrul decedat* (1909), denunțare rapidă a relativității indiferente a oricărei forme.

Este exact momentul în care personajul lui Pirandello trăiește primele aspecte ale noii situații, într-un grad de nepregătire și de lipsă de apărare care accentuează dimensiunea tragică ori paradoxală a aventurilor sale. Discontinuitatea vieții îl asaltează într-ascuns, răvășind dintr-o dată, fără motiv, seninătatea rutinieră a zilelor sale (*Pisica, sticletele și stelele* : o tragedie care izbucnește, neprevăzută, pe motivul firav al tradiționalei pînde a pisicii după sărmanul sticlete, desfătare și trădare a bătrînilor soți) ; ori cufundîndu-l în vîltoarea instantanee a unei pasiuni inconștiente, în fractura de neconceput a conștiinței, a suprafeței netede a vieții *(În vîltoare,* care anticipează ceea ce s-a numit freudismul lui Pirandello, și aceasta într-o perioadă cînd este bine știut că o asemenea influență nu putea să existe) ; ori ușor, dar nu cu mai puțină amărăciune, înfățișîndu-se în nebănuita „religiozitate“ a lui Bobbio, care, trădînd în ce-l privește înfumurarea atee a personajului, cere supranaturalului scăparea de durerea de dinți *(Rugăciunea lui Bobbio).* Descoperirea aceasta a multiplicității sale lăuntrice, a prăbușirii oricărei certitudini și-a oricărei premise cognitive și

Scanned with CamScanner

morale, faptul de a descoperi dintr-o dată că ești victima vieții, care trădează, determină atunci în personaj o instinctivă nevoie de apărare, căutarea unui punct de reazim care să-l salveze măcar provizoriu de acea alunecare grăbită ce îl tîrăște, a unei „forme“ care — fie chiar în mod iluzoriu — să îi redea aparența de viață, gustul unei posibile legături cu lumea istoriei ; este starea de sacrificiu a bătrînului lampagiu sicilian *(Anumite îndatoriri),* care, înăbușindu-și gelozia și acceptînd dezonoarea, ascunde nevoia unei măcar aparente fericiri conjugale („forma“ lui de soț) ; iar pe un plan de îndărătnică și voluntară apărare se află condiția, rațional construită, a protagonistului din *Diploma* și a flegmaticului „jucător“ din *Cînd ai înțeles jocul ;* ori sfîșietoarea întîmplare din *Adio Leonora.*

Și totuși, căutată sau impusă de către alții ori de nevoia de a trăi, masca aceea, chiar în momentul punerii ei, se dovedește a fi pentru om o silnicie de nesuferit, o temniță, cu atît mai întunecată, cu cît s-a dovedit a fi o osîndă îndreptățită. Una dintre nuvelele pe care le-am numit „didactice“, *Capcana,* oferă o definitivă și limpede precizare a funcției bivalente a formei, a rolului, în situația omului, și jocul revoltă — acceptare, evaziune — resemnare, în care personajul este silit să trăiască această situație :

„Viața este vîntul, viața este marea, viața este focul : nu pămîntul care prinde coajă și capătă formă.

...Mă simt prins în această capcană a morții, care m-a smuls din fluxul vieții împreună cu care hoinăream fără formă, și m-a fixat în timp, în timpul acesta !

...De ce vă e atît de frică și vă treziți noaptea ? Fiindcă pentru voi forța pe care o dovediți față de rațiunile vieții vine de la lumina zilei. De la amăgirile luminii.

...Împreună cu mîna, tremură întreaga voastră realitate. Vi se arată a fi falsă și fără temei... Iar toate simțurile voastre veghează, încordate chinuitor, din teama ca sub această realitate, căreia îi descoperiți deșarta inconsistență, să nu vi se dezvăluie o altă realitate, întunecată, cumplită, cea adevărată...

Și stăpîniți de spaima acestei necunoscute așteptări, printre fiori și nădușeli, iată că în fața voastră, în lumina

Scanned with CamScanner

aceea, vedeți mișcîndu-se prin odaie, cu înfățișare și mers spectral, iluziile voastre din timpul zilei."

Este, după cum se știe, momentul cel mai intens și chiar cel mai complex al suferinței existențiale. O nevinovată și dureroasă nevoie de evadare, de libertate ideală, pune în mișcare personajul pirandellian, electrizat și răvășit pe neașteptate de o nerăbdătoare dorință copilărească după viziuni, după fugi, după „frunți albastre", după „fior" și „tresărire în timp", care pătrunde acum, „ca printr-o transvazare violentă, în suflet" *(Trenul a fluierat)*; sau fericit nebunește în uimitoarea anarhie din *Roaba*, în care se concentrează pentru o clipă neliniștita sete — vis și spaimă [48] — a vagului și a golului :

„Sufletul mi se înstrăinase parcă de simțuri, într-o nesfîrșită îndepărtare, unde de-abia observa, cine știe cum, ca pe o desfătare care nu-i aparținea, forfota unei vieți diferite, nu a sa, dar care ar fi putut să fie a sa, nu aici, nu acum, ci acolo, în depărtarea aceea nesfîrșită ; a unei vieți depărtate, care fusese poate a sa, fără să știe nici cum, nici cînd ; despre care îi rămînea doar amintirea nedeslușită nu a unor fapte, nu a unor aspecte, ci parcă a unor dorințe dispărute înainte de a se naște ; împreună cu mîhnirea de a nu fi, chinuitoare, deșartă și totuși aspră, poate însăși mîhnirea florilor care nu s-au putut deschide..."

Vis și spaimă, într-adevăr, desfătare și „mîhnire de a nu fi". Ieșirea impetuoasă din haosul formelor, din închisoarea rolului, aduce cu ea, după cum își dădea seama, prin propria lui experiență, Mattia Pascal, riscul cel mai puțin uman : alienarea în curgerea neîncetată a vieții care nu are consistență. Starea aceasta de moarte veșnică și nesătulă, din care omul se desprinde în căutarea cărării

---

[48] Vis și spaimă, dorință de libertate nesfîrșită și bănuială tragică a golului în care libertatea aceea îl înstrăinează pe om. Este starea sufletească, bivalentă, a protagonistului din *Să scăpăm de gîndul acesta :* în care „curgerea" bergsoniană este într-adevăr răsturnată, adică invocată, dar în același timp temută, în lipsa ei de „durată".

Scanned with CamScanner

unei întoarceri, durerea aceasta fără lacrimi a exilului este poate cea mai înaltă și mai poetică dintre intuițiile pirandelliene. Este momentul în care se nasc : *Berecche și războiul* (în prăbușirea naivelor credințe politice, suferința beznei și a zadarnicei risipiri a vieții) ; *Lumina din cealaltă casă* (imaginea sufletului exilat, a singurătății cumplite a celui care, dintr-un „afară", acum ireversibil, pîndește cu patimă lumina vieții), *Cîntă scrisoarea* (epilogul tragic, dar umil, al unei vieți deșarte, fiind descătușată de unica „formă" care o face să existe, cîntecul golului, al iubirii ca risipire și suspendare nesfîrșită) ; *Suferința de a trăi astfel*, cea mai împlinită și reușită dintre nuvelele lui Pirandello, unde, prin simbolul unei seninătăți aproape automate, care se însuflețește pe negîndite pînă la înfrîngerea dezgustului — chipul necinstei și al lașității — este înfățișată situația ființei veșnic rănite în osînda de a nu fi, în goana unui timp fără întoarcere.

Scanned with CamScanner

Capitolul al treilea

DE LA PROZA NARATIVĂ LA TEATRU: NAȘTEREA PERSONAJULUI.

Dimensiune scenică și tendință dialogală în nuvele — Mitul personajului fără autor — Proza narativă ca premisă și preistorie a personajului — Confirmări antiintelectualiste în eseurile asupra teatrului — Poetica din Se turnează: *compătimire și obiectivitate dramatică.*

S-a observat de mai multe ori că producția narativă precedentă este depozitul și locul de formare al „materiei" teatrale a lui Pirandello; și se poate într-adevăr afirma că nu există temă, sau situație, sau idee fericită care să nu-și fi avut experimentarea inițială în acel uriaș cîmp de observație psihologică și de cazuistică umană care este nuvelistica lui Pirandello. Dar poate că funcționalitatea ideală și efectivă a „momentului" narativ față de experiența teatrală poate fi surprinsă într-un raport încă și mai organic, și mai activ decît este continuitatea materială a temelor și a situațiilor [1].

O dimensiune scenică și teatrală de neînlăturat caracterizează nuvelele lui Pirandello și se accentuează progresiv, începînd cu cele dintîi, cu cele care, în aparență măcar, se leagă de momentul cel mai „narativ" și mai verist din dezvoltarea scriitorului. Să luăm, de pildă, *Prima noapte*, acea uluitoare zugrăvire a unor ființe solitare, în atmosfera cimitirului sicilian, închipuită într-o lentă succesiune de elemente pregătitoare, de ezitări și de nerăbdări, de așteptări dezamăgite și de resemnare;

---

[1] O invitație — îndemn către o cercetare de acest fel o formula B. Tecchi, în articolul *Pirandello, de la formele narative la teatru* (1937), publicat acum în *Atelierul secret*, Caltanissetta, 1957.

Scanned with CamScanner

o stare de necomunicabilitate și de mizerie în care curg laolaltă, ca spre o culme a semnificațiilor lor, atîtea povești lăuntrice, nespuse, nepovestite, dar evocate și exprimate de protestul umil al unui gest ori de pălirea neașteptată a unui chip. Absența intrigii, a unei narațiuni care, prin articulări succesive, să se desprindă dintr-un *primum* ideal, pînă ce ajunge la un deznodămînt ideal, este cel dintîi caracter care iese în evidență ; faptele nu există în povestire, ele sînt doar „antefapte", valabile adică — într-o evocare foarte grăbită — numai ca o premisă interioară, ca un izvor îndepărtat al situației actuale, al momentului reprezentării. Nu etapele reale ale nefericirii Marastellei (pierderea tatălui, iubirea față de logodnicul pierdut, odată cu celălalt, în naufragiu) ori ale celei a lui Lon Lisi (umilul paznic de cimitir care și-a pierdut nevasta iubită pînă la venerație), ori ale celei a lui Mamm' Antò (chinuri nesfîrșite, pricinuite de sărăcia și de singurătatea fără mîngîiere) par să se succeadă în continuitatea istorisirii, ci „situația" scenică imobilă a momentului actual, deznodămîntul reprezentativ, vizual, al poveștii subînțelese.

Chiar începutul este în afara unui timp narativ, de succesiune, fiind, dimpotrivă, o reprezentare scenică :

„patru cămăși,
patru cearceafuri,
patru fuste,

cîte patru, în sfîrșit, din fiecare. Iar trusoul acela al fetei, înjghebat așa, un fir astăzi, un fir mîine, cu răbdarea unui păianjen, nu ostenea tot arătîndu-l vecinilor.

Boarfe de sărăntoci, dar curate."

Și chiar inevitabilele suporturi narative, punțile de legătură dintre un tablou și-un altul, sînt înfățișate, fără greș, prin proiecții vizuale („Mort de moarte violentă, cu șapte ani în urmă ! Vameș în port, pleca noaptea, cu lotcile, în cercetare. Într-o noapte furtunoasă..." ; „Porniră la drum. Era parcă o înmormîntare, mai curînd decît un cortegiu nupțial. Și văzîndu-l trecînd, oamenii, ieșiți

Scanned with CamScanner

la uși, la ferestre ori oprindu-se în drum, suspinau : — Biata mireasă !") : înclinate firesc, în concluzia lor grăbită, funcționalitate didactică, parcă, spre o soluție dialogică, spre timpul prezent. Și tocmai aici, în dialogul viu, al vorbelor și al gesturilor, răsare brusc — dintr-o dimensiune dificilă de povestire — evidența centrală a situației și tot aici se rezolvă în plan expresiv drama lăuntrică a ființelor și se construiește autenticitatea lor de personaje.

Este o însușire scenică, într-adevăr, care-și găsește în stil, în folosirea instrumentului lingvistic, atestarea cea mai sigură și mai vrednică de crezare. Incapacitatea aceea fundamentală de a crea o povestire care să însemne construcție a unei istorii, adică desfășurare necesară și continuă de întîmplări, acea precipitare a „antefaptelor" în cadrul actual al situației și însăși tendința către dialog, către dimensiunea de neclintit a reprezentării și a acțiunii directe, cheltuită în întregime în vizualitatea concretă și în caracterul nemijlocit al cuvîntului și al gestului, sînt însușiri pe care le dezvăluie tocmai sintaxa compozitivă, evoluția ei de la un plan de succesiune și coordonare temporală către definiția instantanee, accentuarea și topirea ei în prezentul timpilor funcționali ai memoriei narative și ai trecutului istoric. În nuvele, sintaxa lui Pirandello este întotdeauna o cantitate verticală — ca să spunem așa — mai curînd decît o înlănțuire orizontală de structuri ; ba chiar o rupere de legături constructive și subordonatoare în favoarea parataxei și a simultaneității ; de aici, absența aproape desăvîrșită a vorbirii indirecte care, chiar cînd pare să existe ca atare, dezvăluie imediat presiunea nestăvilită a timpului narativ, către firească lui transformare în dialog (două exemple la întîmplare : „Mătușa Michelina se văzu, se simți singură. Singură și parcă pierdută. Dar, dacă asta era lumea, dacă în această lume, cînd era vorba de interes, nu mai înțelegeai nimic, nici măcar sentimentul cel mai sfînt, cel al dragostei materne, ce credeau oare toți ceilalți : că adevărata «interesată» era cumva ea ? că voia să rămînă stăpînă pe toate și să-și țină nepotul la cheremul ei ? Asta credeau ? *Interesată*, ea ? Ah, dacă într-adevăr..." ; „Bătrînul tată, căruia doctorul Mangoni i se adresează acum

Scanned with CamScanner

ca năuc, face cu mîinile gesturi de mare admirație. În legătură cu pieptul fetei ? Nu. În legătură cu ceea ce fata citește acolo, printre atîtea lacrimi. Poeziile băiatului").

În felul acesta, o privire chiar fugară asupra calităților descriptive ale stilului pirandellian dezvăluie un dezinteres fundamental nu numai față de tihnita obiectivitate a limbajului tradițional, dar și față de cea mai vie capacitate expresivă a limbajului verist în descrierea mediului ; într-o reprezentare în care nu există o realitate continuă a obiectelor și o înlănțuire istorică a întîmplărilor, este limpede că proza nu se poate închega într-un proces de redare sintetică și de îmbinare ideală a conținuturilor sale. Acest caracter analitic și acest ritm deschis al cuvîntului exprimă, dimpotrivă, tocmai denunțarea caracterului provizoriu al reprezentării nuvelistice la Pirandello. Este o limbă care, avînd parcă nevoie de întregirea ei cu alte instrumente expresive, de o expresivitate complementară a gesturilor, a mișcărilor, a mimicii și a raporturilor spațiale ale rampei, pare întotdeauna pornită să violeze granițele definiției unidimensionale a cuvîntului scris. Iar reprezentarea devine o inconștientă creație „teatrală", pornită și prefigurată prin folosirea exasperată a unui singur limbaj, întocmai ca un concert complicat, executat deocamdată prin folosirea parțială — dar împinsă pînă la limitele imposibilului —a unui singur instrument. Acestea sînt, dacă nu cumva greșim, semnificația și valoarea a ceea ce am numit expresionismul pirandellian ; ale acelei observații care, mai ales în prima perioadă narativă, devine efort inepuizabil de descompunere, sluțire violentă a oricărei aparențe de realitate : o sculptură integrală, dar obținută în chip paradoxal prin fărîmițarea formelor sale, un proces de gravare în iluzoria vitalitate a cărnii, pînă la fixarea spectrală a măștii.

Numai că traiectoria acestui proces, explicat aici pe scurt prin elementele stilistice ale primei creații pirandelliene, cuprinde, evident, o totalitate organică de semnificații (un mod nou de a vedea lumea, legat direct de premisele polemice ale ideologiei lui Pirandello), în care putem descoperi finalitatea teatrală a întregului drum artistic al scriitorului. El se desfășoară, după cum știm,

Scanned with CamScanner

între reprezentarea (polemică, tocmai, și deformantă) a realității externe, surprinsă în criza structurilor și a raporturilor sociale, și analiza reflectării acelei crize în conștiința omului. Falimentul unei lumi istorice condiționează expulzarea definitivă a subiectului iar interioritatea omului se dovedește implicată în nimicirea factorilor săi obiectivi, în naufragiul „formelor" sale. Suprafața netedă, coeziunea aparentă a „personajului" romantic se dezagregă, ca și lumea exterioară, într-o fărîmițare de gesturi și de gînduri, de mișcări dezorganizate și gratuite. Omul nu are o realitate „a sa" pe care s-o opună crizei raporturilor sale, mistificării lumii sociale ; însăși legea alienării îi falsifică pînă și rațiunea intimă a existenței sale : iar el rămîne nesigur, într-o dispersiune de aparențe, în relativitatea „rolurilor" provizorii și mincinoase, în care este osîndit să trădeze aspirația sa unitară și setea sa de absolut.

Procesul acesta de coroziune a persoanei este tocmai premisa, „antefaptul" din care ia naștere personajul teatrului pirandellian. El este simbolul unei asemenea stări de suferință, martorul — adică martirul — unei căderi istorice și purtătorul de cuvînt al unui protest ideal ; iar rațiunea sa dramatică stă tocmai în voința de a forța închisoarea existenței sale, în căutarea zadarnică a unei forme absolute.

O asemenea organicitate de semnificații este valoarea autentică, socotim noi, a acelui mit al „personajului în căutarea autorului" care, dincolo de stilizarea sa în cea mai elevată *tragedie* a lui Pirandello, constituie centrul ideal și nucleul tematic al întregului său teatru. Nu întîmplător personajul acela apare în două povestiri, din care una din 1911, iar alta din 1915, *Tragedia unui personaj* și *Convorbiri cu personajele ;* într-un moment în care, după bilanțul filozofic din *Umorul*, de la descompunerea obiectivă a realității și de la fărîmițarea conștiinței care derivă de-aici, s-a mers spre izolarea și lămurirea definitivă a sensului condiției umane : așa încît, după sfîrșitul perioadei narative, pare să se deslușească spontan noua măsură artistică a lumii pirandelliene, personajul ca meditație unitară a multiplicității, în dispersia propriei sale preistorii.

Scanned with CamScanner

În *Tragedia unui personaj*, eroul este Fileno, ființa „nereușită" dintr-un mic roman oarecare, incapabil să-și liniștească dorința de a fi, mereu vie în el, care are nevoie de un creator mai ilustru. Condiția sa este întru totul aceea a creaturii căzute, alcătuită din „cazuri", adică descompusă în falimentara ei unitate de personaj și rîvnind la truda autorului, care să o stabilizeze, s-o facă să existe, eliberînd-o în chip absolut de scurgerea relativă a existenței :

„Atunci, dumneavoastră nu înțelegeți într-adevăr grozăvia tragediei mele ? Să am privilegiul de neprețuit de a mă fi născut personaj, și asta tocmai astăzi, vreau să spun astăzi cînd viața materială este presărată cu atîtea greutăți mărunte, care împovărează, schilodesc, sleiesc orice existență ; să am privilegiul de a mă fi născut personaj viu, hărăzit, prin urmare, imortalității, chiar în micimea mea, și, da domnule, să cad pe asemenea mîini, să fiu osîndit să mor în chip josnic, să mă înăbuș în lumea aceasta de viclenii, unde nu pot nici să respir, nici să mă mișc, fiindcă totul este terminat, mincinos, aranjat, născocit." [2]

Fileno se află deci la discreția veții omenești disociate, el care este totuși destinat veșniciei, adică duce cu el, în dejecție (în „limitarea" kierkegaardiană), acel sentiment al veșniciei, care este privilegiu și osîndă (spaimă). Tot ce se află dincolo de această suferință a relativului, orice salt imposibil, îl fascinează : fixitatea istoriei care să-l elibereze din curgerea vremii [3] ; creația artei, care să-l scape de spaima nedesăvîrșirii :

„Nimeni nu poate ști mai bine decît dumneavoastră că sîntem ființe vii, mai vii decît cei care respiră și se acoperă cu veșminte ; poate mai puțin reale, dar mai ade-

---

[2] *Tragedia unui personaj*, în *Nuvele pentru un an*, I, p. 716.

[3] „Într-adevăr, mai curînd decît leac sau rețetă, aceasta era o metodă a doctorului Fileno, care consta din a citi din zori pînă-n noapte cărți de istorie și din a vedea în istorie tot prezentul, dar parcă foarte îndepărtat, încă de pe acum... Cu această

Scanned with CamScanner

vărate ! Se poate veni pe lume în atîtea chipuri, dragă domnule ; iar dumneavoastră știți bine că natura se slujește de instrumentul fanteziei omenești pentru a-și continua opera ei de creație. Iar cine se naște datorită acestei activități creatoare, care își află adăpost în sufletul omului, este hărăzit de natură unei vieți care o întrece cu mult pe a celui născut din pîntecele muritor al unei femei. Cine se naște personaj, cine are norocul să se nască personaj viu, poate să-și rîdă pînă și de moarte. Nu mai moare ! Va muri omul, scriitorul : instrumentul firesc al creației ; creatura nu mai moare ! Iar pentru a trăi veșnic, nu este cîtuși de puțin nevoie să aibă daruri deosebite, ori să facă minuni. Spuneți-mi dumneavoastră cine era Sancho Panza ! Spuneți-mi dumneavoastră cine era *don* Abbondio ! Și totuși trăiesc veșnic, fiindcă — germeni vii — au avut norocul să găsească o matcă fecundă, o fantezie care a știut să-i crească și să-i hrănească pentru veșnicie." [4]

În cea dintîi dintre acele *Convorbiri cu personajele* (1915), situația este reluată, deși invers : fiindcă aici, personajul înfățișat în fericirea celui care a și început să întrevadă acceptarea autorului (reprezentat ideal și devenit stabil, adică eternizat), este înțeles ca antagonistul simbolic al omului, transcendență, care măsoară existența. El își manifestă ambiția de personaj realizat, adică de „ființă închisă în realitatea sa ideală, în afara contingențelor tranzitorii ale timpului", tocmai prin desăvîrșita indiferență pe care o arată cu ostentație față de „relativul" vieții omenești și prin mila față de o atît de neînsemnată prăbușire :

„Puțin mai tîrziu, cu glas molcom, celălalt prinse a vorbi din nou :

— Și ce vină am eu, fie-mi cu iertare, dacă mierla cîntă ? Dacă trandafirii rîd în grădiniță ?... Noi n-avem habar de războaie, dragă domnule... Fiindcă toate sînt lucruri trecătoare și, chiar dacă lasă urme, este ca și cum nu

---

metodă scăpase de orice chin și de orice supărare și găsise pacea, fără a trebui să moară (*Ibidem*, p. 715).

[4] *Ibidem*, p. 717. După cum se știe, cuvintele acestea vor reveni, identice, în *Șase personaje*.

Scanned with CamScanner

le-ar lăsa... Închipuiți-vă că toată această învălmășeală a luat sfîrșit, că măcelul s-a terminat. Mîine, se va scrie istoria cîștigurilor și a pierderilor, a biruințelor și a înfrîngerilor. Sperăm că dreptatea va triumfa... Dar dacă n-ar triumfa ? Va triumfa peste încă un secol... Istoria are plămîni mari, iar o oprire a respirației este un lucru de-o clipă. De altfel, se poate întîmpla ca, de-acum într-un secol, dreptatea să pară alta. Nu-i cazul să tragem prea multe nădejdi și nu aceasta, credeți-mă, interesează. Ceea ce într-adevăr interesează este ceva infinit mai mic și infinit mai mare : un plînset, un rîs, căruia dumneavoastră, ori dacă nu dumneavoastră altcineva, ați știut să-i dați viață în afara timpului, adică depășind realitatea tranzitorie a acestei pasiuni de astăzi, a sa ; un plînset, un rîs, pricinuite de războiul acesta ori de altul, nu interesează, fiindcă toate războaiele sînt mai mult sau mai puțin la fel ; iar plînsul acela va fi unic, rîsul acela va fi unic.“ [5]

Interesează ca un anume lucru să aibă „viață în afara timpului“ : aceasta este dorința arzătoare a personajului și aici se află confirmarea desperatei condiții a omului. Dar în această dorință este intuită teatralitatea de neînlăturat a acelei condiții. Pentru salvarea personajului nu mai ajunge, de fapt, bocetul scriitorului, tînguirea patetică sau umoristică a nuvelistului („Dar ce vreți să fac ? Mi-a părut și-așa foarte rău de soarta dumneavoastră ; acuma, gata.

— Gata ? Ei nu, zău !... Nepăsarea dumneavoastră, disprețul dumneavoastră, mi-ar părea, credeți-mă, mult mai puțin crude decît această compătimire pasivă...“) ; e nevoie acum de solidaritatea activă a creației dramatice, care să transforme acele biete „umbre“ în simboluri autonome, în realități vii în afara timpului. Această descoperire a unei noi exigențe expresive (sîntem în anul 1915 !) ca o necesitate care este, în același timp, și artistică, și omenească, pare să fie înțelesul cuvintelor emoționate cu care se încheie această discuție a lui Pirandello cu personajele sale :

---

[5] *Nuvele pentru un an*, II, pp. 1128—1130.

Scanned with CamScanner

„În umbra care cobora leneşă şi vlăguită, după acele nesfîrşit de lungi şi înbuşitoare după-amiezi de vară, şi-mi năpădea încetul cu încetul odaia, aducînd un fel de răcoare plină de melancolie, regretul unor fericiri îndepărtate şi pierdute, de cîteva zile nu mă mai simţeam totuşi singur. În umbra aceea, într-un ungher al încăperii, forfotea ceva. Umbre în umbră, care urmăreau compătimitoare neliniştea mea, frămîntările mele, descurajările mele, izbucnirile mele, toată suferinţa mea din care se născuseră, poate, ori începeau acum să se nască. Mă priveau, mă spionau. M-ar fi privit pînă într-atît, încît, în cele din urmă, m-aş fi întors către ele, fără voia mea.

Cu cine puteam să comunic oare, într-o asemenea clipă, dacă nu cu ele ? Şi mă apropiai de ungherul acela, şi mă silii să deosebesc una cîte una umbrele acelea născute din suferinţa mea, pentru ca, încetul cu încetul, să intru în vorbă cu ele.“ [6]

Personajul pirandellian este, prin urmare, o umbră născută din suferinţa scriitorului, dornică de o viaţă continuă, de o certitudine spre care să se îndrepte, părăsind iadul haosului uman, devenirea de neoprit a formelor. Rîvneşte ca în dimensiunea dramatică să îşi salveze realitatea sa dezagregată, spectacolul obiectiv şi intim de deformare pe care l-a reprezentat în prima perioadă a artei pirandelliene.

De aceea, nu întîmplător, concepţia şi însăşi structura teatrului lui Pirandello acordă un loc precis acelui „timp“ narativ şi ideal : condensează, adică, tocmai în precisa notă explicativă iniţială, acel proces de disociere a trăsăturilor omeneşti, adică acea descompunere a „persoanelor“ care este antefaptul „personajului“ şi al acţiunii, incizia de neschimbat a măştii (să ne amintim, ca simbol al tuturor celorlalte, textul explicativ de la începutul piesei *Şase personaje).* Textul explicativ iniţial al dramelor lui Pirandello ţine, în general, de nuvele, de partea descriptivă, didactică a nuvelelor. Dar chiar cînd lucrul nu se petrece aidoma astfel, textul acela explicativ înfăţişează întotdeauna în chip ideal structura pirandellian narativă,

---

[6] *Ibidem,* p. 1131.

Scanned with CamScanner

antefaptul dramei [7]. Pentru ca aceasta să fie cu putinţă, poetul are nevoie de personaje propriu-zise, adică de fiinţe descompuse, care să poarte pe chip, pe veşminte, în priviri, semnul suferinţei lor omeneşti, al dramei lor sociale, adică nimicirea falsei lor unităţi fenomenologice, istorice şi burgheze ; măşti, într-adevăr, fiinţe ireale, făurite din umbră, din roluri, întru totul mulţimea omenească, grotesc gălăgioasă, din prima nuvelistică pirandelliană. Este acesta un mod de a ratifica naşterea evenimentului din tensiunea prestabilită a personajelor, adică de a respecta adevărul lor, format şi limpezit în preistoria aceea, şi nevoia lor de mărturisire autonomă : nu-i vorba de acceptarea pasivă a unui personaj oarecare, ori a unui eveniment dramatic oarecare, ci de necesara hotărîre de a reprezenta drama unică şi identică, aceea şi nu alta, a chinuitelor lui creaturi [8]. Şi este o împrejurare care dovedeşte şi confirmă funcţionalitatea ideală a prozei

---

[7] Chiar dacă nu într-o viziune organică a problemei, un asemenea caracter al textului explicativ pirandellian a fost menţionat totuşi de către L. Ferrante, în vol. *Pirandello* (Florenţa, 1958).

[8] Critica pirandelliană s-a oprit, de obicei, la sensul literal al mitului „personaje fără autor" : socotindu-l ori una dintre numeroasele descoperiri ale fanteziei pirandelliene, ori o formulă teatrală exclusivă a celor *Şase personaje* (dar, pentru toate interpretările tradiţionale şi pentru unilateralitatea lor, confruntă eseul nostru *Raţiune ideologică şi proiectare dramatică a personajului fără autor*, în „Convivium", 2, 1962). După cum am încercat să explicăm, mitul acela are, dimpotrivă, o semnificaţie filozofică şi organică pe care nu o poţi înţelege fără a-i căuta formaţia în istoria dezvoltării lui Pirandello. În legătură cu presupusa „existenţă autonomă" a personajului, este interesant de notat că prima şi incerta lui formulare este mult mai veche decît a crezut-o critica ; ea ne duce tocmai la un articol din 1899, *Acţiunea vorbită*, în care, ca o exigenţă de poetică generală, ea pare să ţîşnească din polemica întîmplătoare împotriva intelectualismului şi alegorismului personajelor d'annunziene :

„...arta este viaţă, iar nu un raţionament ; să pleci de la o idee abstractă sau sugerată de un fapt ori de o consideraţie mai mult sau mai puţin filozofică, iar apoi, prin intermediul raţionamentului rece şi al studiului, să deduci imaginile care să-i poată servi drept simbol, înseamnă însăşi moartea artei. Nu drama creează personaje, ci acestea creează drama. Iar înainte de orice altceva, se cere deci să avem fiinţele — vii, libere, active. Cu ele şi în ele se va naşte ideea dramei, cel dintîi germen în care

Scanned with CamScanner

narative față de teatru, semnificația sa de epocă pregătitoare în istoria artei pirandelliene.

Momentul *de cercetare* și polemic, cel redat macroscopic în cele dintîi nuvele, dezvăluie deci, în chip structural și ideal, „proiectarea" dramatică a acestei istorii, reunindu-se în textul introductiv, de unde, prezent și activ, condiționează autonomia personajului și disponibilitatea lui teatrală. Am văzut însă că poetica scriitorului ajunge la formarea personajului, adică la obținerea necesarei și rîvnitei unități dramatice, nu numai prin descompunerea obiectivă a ființei, dar și prin analiza și reprezentarea stărilor de conștiință în care se reflectă descompunerea respectivă. Personajul ca mit poetic și ca unitate conceptuală este o creație a fanteziei și a gîndirii, el presupune adică o explicație a istoriei sale, o reducere a acesteia la semnificație și la simbol. Înțelegem atunci destinația și funcția teatrală chiar și a celei de a doua perioade a artei pirandelliene, cea caracterizată puternic de tensiunea meditativă ; care, în istoria personajului, reprezintă încercarea săvîrșită de scriitor de a surprinde dimensiunea lăuntrică a alienării definitive a omului și de a-i lămuri semnificațiile universale. Cunoașterea, limpede acum, a condiției existențiale, impunea rezolvarea unei importante probleme artistice : aceea de a preschimba în reprezentare absolută, în „dramă", prezența, necesară totuși, a conștiinței dramei, aceea de a născoci o unitate expresivă făcută din pasiune și rațiune, din situație și condiție, din „caz" și simbol.

Dovada prezenței acestei probleme și a necesarei sale proiectări teatrale ne pare a fi oferită de încă una dintre acele nuvele ale lui Pirandello, niciodată cercetate cu atenție, pe care le-am numit „didactice". De data aceasta, dovada acestei frămîntări pirandelliene ne este oferită de ciudata și neobișnuita structură a bucății *Răspuns* (1912). Nuvela este împărțită în trei părți, intitulate : 1) *Persoane, trăsături și condiții ;* 2) *Locul și fapta ;* 3) *Explicație.* Povestitorul ideal, invitat de un prieten nefericit să-i as-

---

vor sta închise destinul și forma ; căci în orice germene, freamătă ființa vie, iar în ghindă se află stejarul, cu toate ramurile sale (*Eseuri...*, p. 982).

Scanned with CamScanner

culte suferința (o trădare în dragoste), se arată gata s-o facă, înfățișîndu-i la început metoda sa : „Mai întîi rezum pe scurt faptele, apoi, cu sinceritatea pe care-o dorești, îți expun părerea mea). Și, într-adevăr, prima și a doua parte conțin o descriere exactă a situației, a personajelor, unul după altul : tocmai ceea ce constituie, în teatru, conținutul — persoane și locuri — textului explicativ de la început. Urmează apoi explicația, adică maieutica semnificațiilor, extragerea și izolarea concepției relativiste din descompunerea faptelor și a persoanelor. Dacă nu ne înșelăm, este tocmai preistoria ideală a evenimentului dramatic, care, din frămîntarea aceea, va înfățișa numai rezultatul ultim, condiția omului, dincolo de orice descompunere și recompunere a trăsăturilor caracteristice și de orice comentariu lămuritor.

Prin urmare, proza narativă pirandelliană își dezvăluie funcția și destinația ei teatrală nu numai în momentul său de cercetare și de polemică, dar și în acela „reflexiv“ și de clarificare ; și, dimpotrivă, teatrul capătă o singulară funcție de rezolvare expresivă definitivă față de istoria integrală a artei pirandelliene.

Concret, aceasta este problema poeticii pirandelliene : o problemă veche, născută odată cu scriitorul, dacă este adevărat că apare — și nu alta este semnificația ei — în acel îndepărtat articol din 1899, *Acțiunea vorbită*, în care, din alte puncte de vedere, am și recunoscut un important incunabil al viitoarei poetici. Tocmai acolo, susținînd că, „în general, un subiect de natură narativă se lasă cu greu redus și adaptat la mecanismul scenelor“ (o lege care se va dovedi contrazisă tocmai de arta lui Pirandello, dar numai în aparență : căci „subiectul“ său nu era de „natură narativă“ !), scriitorul afirma cu precizie acest concept fundamental :

„Orice sprijin descriptiv sau narativ ar trebui să fie înlăturat pe scenă. Vă aduceți aminte de frumoasa romanță fantastică a lui Heinrich Heine în legătură cu Jaufré Rudel și cu Melisenda ? «În castelul din Blaye se aude în fiecare noapte un tremurat, un scîrțîit, un murmur ; chipurile de pe tapiserii încep dintr-o dată să se

Scanned with CamScanner

mişte. Trubadurul şi doamna îşi dezmorţesc adormitele lor mădulare de fantome, coboară de pe perete şi se plimbă în sus şi-n jos, prin sală». Ei bine, aceeaşi minune săvîrşită de către raza de lună în străvechiul castel nelocuit ar trebui să fie săvîrşită şi de către poetul dramatic. Şi nu o săvîrşiseră încă mai de mult cei mai mari scriitori tragici greci, Eschil mai presus de oricare altul, dînd un puternic suflu liric grandioaselor figuri de pe magnifica tapiserie a epopeii homerice ? Iar figurile se mişcaseră, vorbind. Prin minunea artei, personajele aveau să iasă din paginile scrise ale dramei, să se desprindă, vii, mişcîndu-se singure, ca şi seniorul de Blais şi contesa de Tripoli din tapiseria străveche.

Acum, minunea aceasta se poate întîmpla numai cu o singură condiţie : adică aceea de a găsi cuvîntul care să fie însăşi acţiunea vorbită, cuvîntul viu care să mişte, expresia imediată, identificată cu acţiunea, fraza unică despre care ştim că nu poate fi decît cea proprie unui personaj dat, într-o unică situaţie dată : cuvinte, expresii, fraze care nu se născocesc, ci se nasc, atunci cînd autorul s-a identificat într-adevăr cu personajul său, pînă la a-l simţi cum se simte el, pînă la a-l voi cum se vrea el.“ [9]

Şi continuînd să susţină că o „lucrare dramatică ar trebui să fie... alcătuită... numai de către personajele ei, în focul acţiunii“, prevestea încă de pe atunci sensul acelei obiectivităţi cu totul aparte, care va fi ambiţia teatrului său si valoarea artei sale :

„Fiecare actiune si fiecare idee cuprinsă în ea, pentru ca să apară reale, trăind şi respirînd înaintea ochilor noştri, au nevoie de individualitatea umană *liberă*, în care, folosind o expresie hegeliană, ele să se arate ca un *pathos motor ;* au, în sfîrşit, nevoie de caractere. Dar caracterul va fi cu atît mai bine determinat şi mai însemnat cu cît va fi ori se va arăta mai puţin aservit, mai puţin supus intenţiilor şi manierelor artistului, necesităţilor dezvoltării faptului imaginat, cu cît mai puţin se va arăta a fi instrumentul pasiv al unei acţiuni date şi, dimpotrivă, cu cît mai mult va lăsa să se vadă în fiecare

[9] *Ibidem*, pp. 981—982.

Scanned with CamScanner

act al său o existență în întregime proprie și, totodată, o specialitate concretă. Fiindcă feluritele și complexele elemente ale unui caracter trebuie să fie topite într-un anumit subiect, fixate într-o situație, găsindu-și expresia într-o fizionomie esențială, care să se reliefeze întru totul și să împingă la acțiuni determinate." [10]

În teatru, Pirandello căuta, e drept, măsura cea mai înaltă a lumii sale expresive. Și o afla, într-adevăr, nu în exteriorul „expedient" al personajului care, substituindu-se autorului, îi clamează argumentele ori îi personifică funcțiile și intențiile explicative, ci în însușirea lăuntrică a personajului, în necesitatea pentru care nepotolita sete de libertate, care este rațiunea lui cea mai profundă, coincide cu setea lui de cunoaștere, cu zadarnica lui interogație. În personajul pirandellian, temnița de nesuferit a formelor se dramatizează în suportarea rațiunii, forma cea mai inutilă, pe plan intim, dar totuși cea mai constituțională a haosului său lăuntric ; iar dintre iluziile sale grotești iese la suprafață cea mai ridicolă și cea mai penibilă iluzie a sa, logica deșartă. În aceste momente, care acoperă în mare parte așa-numita suprafață rațională, așa-numitul „artificiu" al dramaturgiei pirandelliene, rațiunea este suferință și osîndă a omului, este strigăt al existenței care invocă ființa ; condiție și totodată tortură a personajului și, în definitiv, funcție a acțiunii sale teatrale.

Rațiunea este suferință-osîndă a omului, ba este chiar cea dintîi condiție a omeniei sale [11]. Pentru candoarea

---

[10] *Ibidem*, pp. 983—984.

[11] Confruntă, în privința aceasta, frumosul eseu al lui E. Bentley, *Bucuria și suferința lui Pirandello*, în vol. *În căutarea teatrului*, New York, 1954 (una dintre cele mai fericite lecturi ale teatrului pirandellian). Calitatea umană și fundamentală a „raționării" proprii ființei pirandelliene este bine intuită de Bentley, chiar dacă nu merge pînă la o viziune generală a problemei și a istoriei lui Pirandello : — „Credea că lucrul omenesc cel mai de seamă nu este să trăiești, pur și simplu, cum fac și animalele, ci să te vezi tu însuți trăind, să gîndești. Gîndirea este o funcție a vieții umane" — p. 289.

Să se vadă, de același critic, observațiile cu privire la Pirandello presărate în vol. *Dramaturgul ca gînditor*, New York, 1955.

Scanned with CamScanner

lui Pirandello, adevărul acesta nu poate să aibă nevoie de explicații „exterioare". Pentru critică, și pentru o mare parte din publicul italian, era un adevăr prea adevărat și răscolitor ca să obțină încrederea necondiționată a consimțămintelor [12]. Din această neînțelegere se năștea uimitele proteste ale lui Pirandello, mirarea lui atît de naivă în fața învinuirii de cerebralism, definiție tot mai jignitoare pentru el și tot mai străină de semnificația adevărată a artei sale [13].

În privința aceasta, nu este inoportun să amintim unele pasaje semnificative dintr-o cuvîntare, *Teatru nou și teatru vechi* (1922), în care Pirandello exprima pentru prima dată în mod sistematic întregul complex al argumentelor și chiar al resentimentelor sale, manifestînd o limpede conștiință a semnificației revoluționare a teatrului său :

„Poveste veche. Și n-aș fi vorbit despre ea, dacă nu s-ar fi ajuns, într-adevăr, cam peste tot, la o asemenea situație încît, pentru a cîștiga bunăvoința publicului, să-ți fie de folos nu atît să ai o pereche de ochi proprii, cît mai curînd să fii înzestrat cu o pereche de ochelari străini, care să te facă să vezi oamenii și viața într-un anume fel și într-o anume culoare, adică așa cum vrea moda ori cum poruncește gustul de azi al publicului. Și vai de cine-i disprețuiește sau refuză cu orice preț să-i pună pe nas, de cine se încăpățînează să vadă oamenii și viața în felul său ; modul său de a vedea, dacă e sim-

---

[12] Asupra reacțiilor inițiale ale publicului și ale criticii italiene, o precizare oportună ne este dată de către A. Fiocco, în vol. *Teatrul italian de ieri și de astăzi*, Bologna, 1958. Fiocco amintește și că, printre atîtea neînțelegeri, nu i-au lipsit lui Pirandello unele adeziuni semnificative : dintre care, cea dintîi și cea mai însemnată, aceea a lui P. Gobetti (vezi observațiile sale în *Opera critică*, vol. II, Torino, 1927).

[13] Să notăm, în primul rînd, ironicul protest al lui Pirandello împotriva obișnuitelor învinuiri de „cerebralitate", din *Prefața* la *Șase personaje*. Să ne amintim însă și numeroasele interviuri și declarații ale lui Pirandello, răspîndite prin reviste ori în cunoscutele „omagii", publicate cu prilejul morții scriitorului. Multe dintre ele sînt relatate de Ferrante, în vol. citat.

Scanned with CamScanner

plu, va fi considerat prea de tot simplu și direct ; dacă e sincer, va fi vulgar ; dacă e adînc și ager, întunecat și paradoxal ; iar expresia firească a acestei lumi noi va părea întotdeauna plină de lipsuri uriașe.

Voi mai vorbi despre aceste lipsuri. Cea mai mare și cea mai însemnată a fost întotdeauna — în orice timp — aceea a «scrisului prost». Este trist s-o recunoști, dar toate viziunile originale ale vieții sînt întotdeauna prost exprimate. Astfel cel puțin au fost socotite, întotdeauna, la prima lor apariție, mai cu seamă de către acea ciumă a societății care este așa-zisa lume cultă și cumsecade.“ [14]

După aluzia la lipsa de înțelegere și la conformismul burgheziei, ca și la filistinismul culturii oficiale, discuția trece la lămurirea însușirii umane și poetice a „problemelor“ pe care le exprimă arta :

„Dar problemele înfățișate într-o nouă operă de artă, nu. Ele rămîn și vor rămîne întotdeauna așa cum au fost stabilite : probleme ale vieții. Ireductibilitatea lor constă în exprimarea lor, în măsura în care este reprezentare. Gîndiți-vă la Hamlet : a fi sau a nu fi. Smulgeți această problemă din gura lui Hamlet, goliți-o de suferința lui Hamlet, conceptualizați-o în limitele ei filozofice și, în lumina criticii, veți putea glumi pe această temă cît timp o să vreți. Lăsați-o însă acolo, pe buzele lui Hamlet, expresie vie, reprezentare în fapt a chinului vieții sale, iar problema lui a fi sau a nu fi nu se va mai rezolva niciodată, în vecii vecilor. Și nu numai pentru Hamlet, pentru el, spirit individual privit într-un moment determinat al vieții sale, ci pentru fiece spirit care contemplă forma aceea de viață și — aceasta e Arta — o trăiește. Iar în forma aceasta, problemele sînt — și vor fi totdeauna, pentru toți — probleme ale vieții. Ele trăiesc deci astfel prin formă, prin exprimare.

Pot să trăiască astfel fiindcă exprimarea lor este atinsă, este împlinită.

Vii și concrete cum sînt, adică fluide și nedeterminate, forma desăvîrșită le-a desprins întru totul de timp și de

---

[14] *Eseuri...*, p. 228.

Scanned with CamScanner

spațiu, și le-a fixat pentru totdeauna, le-a strîns în sine, ea care este inalterabilă, ca pe niște putregaiuri îmbălsămate parcă.

După atîta trecere de timp, omenirea s-a liniștit, chiar fără să le fi rezolvat. A izbutit să se situeze în acea stare de contemplație estetică din pricina căreia le numește frumoase, simțind totuși că sînt probleme ale vieții.

Omenirea poate să le contemple fără nici o teamă, astăzi, cînd au sensul și valoarea pe care și le-au asumat și sînt astfel organizate. Ea știe oricum, s-a obișnuit să știe că, în această viziune a vieții, misterul apare astfel. Fiindcă nu sensul misterului îi înspăimîntă pe oameni, cînd toată lumea își dă seama că misterul se află în viață : înspăimîntă felul nou, neobișnuit, de a-l prezenta (pp. 235 — 6)."

În realitate, pentru Pirandello, caracterul acesta antiintelectualist al problemelor umane pe care le exprimă poezia, mai ales cînd e vorba de creatorii originali, nu este numai caracterul teatrului său, ci este o însușire fundamentală, este sensul adevărat al oricărui fapt teatral. Ajunsă aici, după cum este evident, gîndirea sa dă pe față ambiția estetică și universală pe care o cuprinde oricare poetică și proiectarea ei imediată într-o lege de istoriografie ideală, dedusă de aici. Nu numai teatrul modern — care apare ca reacție împotriva intelectualismului, expresie directă și liberă a unor sentimente, contraste, contradicții reale, critică socială, adică, și descompunere a caracterelor create de literatura secolului al XIX-lea — dar întreg teatrul european se naște pentru el ca o năpustire a vieții populare, a elementului antiintelectualist, în schemele logicii medievale. Aceasta este ideea și acestea sînt cuvintele cu care începe acel rapid dar foarte inteligent *excursus* istoric al literaturii italiene, cuprins în *Introducerea* la *Istoria teatrului italian*, îngrijită de Silvio D'Amico (Milano, 1936). Teatrul european ia naștere, în Italia, odată cu drama religioasă, și, după aceea, atunci cînd genurile teatrale tradiționale asimilează poemul romanesc :

Scanned with CamScanner

„Încercați puțin să vă închipuiți ce trebuie să fi însemnat acest sentiment al epicului romanesc într-o lume care pierduse capacitatea de a-și schimba conceptele intelectuale. Viața : eliberarea de creierul pur, devenit subtil, tot mai iubitor de artificii raționale, și mai arid, și mai abstract, din pricina practicării obsesive a operațiilor logicii (p. 14)."

Odată cu romanescul, oamenii descoperă aventura, devenirea. Se naște nuvela boccaccescă și inevitabila proiectare dramatică a conținutului ei „vital" :

„Ca să dea impuls teatrului modern, ca să devină un ferment potrivit pentru o asemenea mișcare, a trebuit mai întîi să-și piardă definitiv trăsăturile de demonstrație intelectualistă... și, dobîndind farmecul vieții reale și sensibile, datorită acelui mare creator, al cărui nume este Boccaccio..., să găsească pe cineva care să-l ducă, de la nuvelă, care este ca și oglinda unei conștiințe solitare așezată în fața unei alte conștiințe tăcute, cea a cititorului, la teatru, adică în mijlocul vieții sociale, supusă prin natura ei tuturor convențiilor, inclusiv celor literare. Este firesc însă ca o asemenea eliberare să se petreacă mai întîi în insul izolat, în cei cu o sensibilitate mai deschisă, în vreme ce colectivitatea este încorsetată încă în legile ei străvechi și se teme de nou, deși, în taină, îl dorește (p. 15)."

Importantă aici este nașterea teatrului din nuvelistică, dezvăluirea și obiectivarea unei descoperiri înfăptuite în chip individual de conștiința geniului solitar ; și, în primul rînd, indicarea acelei semnificații culturale, de pionierat, de iluminare socială și civică pe care teatrul începe să o capete față de public. Înainte de a o atribui operei sale, Pirandello atribuie o atare semnificație acelui revoluționator genial, pe care, de mai multe ori, l-a luat drept termen ideal de referință : modestului și blîndului Goldoni, stigmatizat și el cu obișnuita învinuire pe care „retorica" și bunul-simț conformist o aruncă asupra celor care „scriu prost", adică asupra celor care lovesc și răs-

Scanned with CamScanner

toarnă schemele filistinismului și ale liniștitei trîndăvii burgheze [15]; acel Goldoni a cărui glorie nu a fost atît aceea parțială de a fi dat trăsături omenești tipurilor comediei dell'arte (o făcuseră încă mai de mult Shakespeare și Molière) cît, după părerea lui Pirandello, aceea de a fi descoperit, printr-un instinctiv proces de descompunere critică, „filmul viu" al teatrului modern :

„A fost, desigur, gloria lui Goldoni de a elibera fixitatea măștilor de rîsul lor devenit artificial și de a reda mușchilor din nou liberi ai chipului omenesc rîsul firesc al unei vieți surprinse în jocul cel mai viguros și, în același timp, cel mai rafinat... Viața personajelor create de el, dăruite pentru totdeauna cu cel dintîi limbaj curat și firesc ce se vorbește în teatru, nu izvorăște însă din faptul că el i-a dat din nou formă, o formă omenească, acelei mișcări de măști și de tipuri din Comedia dell'arte... Goldoni a depășit caracterul și a găsit, în mod cu totul fericit, cu un tușeu de o gingășie uluitoare, tot ce este volubil și fluid, contradictoriu și momentan în viață, lăsînd să țîșnească astfel, cu o lovitură de baghetă magică, izvorul teatrului contemporan, din stînca în care erau schițate... «caracterele» teatrului din veacul al șaptesprezecelea." [16]

---

[15] „Oamenii cultivați îi adoră pe cei care le dau, în nu știu ce chip negîndit, exact lucrul la care i-au deprins să se aștepte și, în fond, nu iubesc arta mai mult decît o iubesc filistinii... Și, tocmai pentru asta, cultura (astfel înțeleasă) este mult mai periculoasă decît filistinismul : se preface a fi de partea artistului ; are acel *charme* al gustului său rafinat și poate corupe fiindcă poate vorbi cu o autoritate refuzată filistinilor... ... Dar de ce scrie prost Carlo Goldoni ? Numai fiindcă expresiile lui, ca să determine o nouă viziune a vieții, trebuiau neapărat să distoneze de cele care erau în urechile tuturor, gata compuse, gata studiate și, de aceea, limpezi pentru toată lumea, de vreme ce, cu un pic de minte și cu bunăvoință, Doamne sfinte, fiecare putea să le modeleze cît mai frumos. Pe cînd băsdăranul ăla de Goldoni..." (În *Introducerea* la *Istoria teatrului italian*, sub îngrijirea lui S. D'Amico, Milano, 1936, p. 29).

[16] *Ibidem*, pp. 24—25. Asupra dezagregării caracterelor comice tradiționale, dar nu în Goldoni, ci în Pirandello, a se vedea frumoasele pagini pirandelliene ale lui E. Levi, în vol. *Comicul de caracter, de la Teofrast la Pirandello*, Torino, 1959.

Scanned with CamScanner

Este aproape firesc să observăm că Pirandello — chiar fără să vrea — vorbește aici despre el însuși și despre arta sa: umanizarea „caracterelor" tradiționale, care se produce în secolul nostru, adică fărîmițarea și reîmbinarea lor în simbolul condiției umane, este tocmai valoarea revoluționară a teatrului său.

Spre experiența teatrală par să tindă, după cum am văzut, premisele și energiile cele mai grave ale poeticii și căutării expresive pirandelliene. Ori, în legătură cu această „proiectare" dramatică, există un punct, un document, în care poate fi surprinsă tensiunea cea mai clară și cea mai organică a tuturor motivelor pe care le-am examinat; și e vorba de *Caietele lui Serafino Gubbio, operator cinematografic*, romanul din 1914—1915, intitulat mai întîi *Se turnează*. Este încă una din operele pirandelliene asupra cărora critica a trecut cu ușurință [17], socotind poate superfluă folosirea acelei *summa* ulterioare de motive și teme tipic pirandelliene, la care romanul pare să se reducă, după o primă lectură.

Narativ vorbind, *Se turnează* constituie, după părerea noastră, experiența cea mai interesantă și mai originală pe plan tehnic a lui Pirandello; cea în care adoptarea jurnalului ca instrument de obiectivare face imposibilă identificarea protagonistului cu scriitorul și îngăduie ca diferitele conținuturi risipite și fărîmițate ale experienței să poată fi reprezentate într-o poveste unitară. Continuitatea istorică și unitatea povestirii nu stau deci în întîmplări și în acțiunea personajelor, ci exclusiv în punctul de vedere al conștiinței, în structura memorialistică și reflexivă, care proiectează simbolurile și semnificațiile acelor întîmplări și acțiuni fragmentare [18]. Per-

---

[17] Nu pot fi uitați cei doi critici, exhaustivi, într-un anume fel, în ce-l privește pe Pirandello — J a n n e r și D i P i e t r o, pe care i-am mai amintit. Cel dintîi nici măcar nu bănuiește calitatea aceasta de „poetică", pe care noi o vedem fundamentală; iar al doilea, face aluzie numai *en passant* la semnificația teatrală a imposibilității lui Gubbio.

[18] Tocmai în aceasta stă diferența care separă, din acest punct de vedere, *Se turnează* de *Răposatul Mattia Pascal*, care, deși adoptă povestirea la persoana întîi, ar părea să se bazeze

Scanned with CamScanner

spectiva lui Serafino Gubbio coincide cu conștiința lui Pirandello : o conștiință pornită să reconstruiască într-o altă unitate și-ntr-o altă continuitate reprezentativă ceea ce din punct de vedere psihologic și narativ nu mai poate fi reconstruit sau reprezentat.

Pentru aceasta, în vreme ce restul romanelor lui Pirandello, lăsînd deoparte orice apreciere de ordin estetic, trec drept momente și documente de ordin filozofic, *Se turnează* este prețuit mai ales ca document de poetică ; ori ca mărturie deosebit de explicită, într-un context plin de o rezonanță propriu-zis artistică, a acelui eveniment firesc dar chinuit, *totuși,* care este trecerea lui Pirandello la experiența teatrală. Termenii ideali, începutul și sfîrșitul acestei istorii lăuntrice, care este structura unitară și însăși continuitatea romanului, sînt într-adevăr de căutat într-o ambianță nu atît de semnificații tehnice, cît de valoare pur sentimentală și autobiografică : acolo unde se desemnează, într-o progresivă accentuare a nuanțelor, un arc de participare umană, care se desfășoară de la mila relativă la compătimirea absolută, de la comentariul îndurerat la „tăcerea lucrurilor" ; vrem să spunem, trecînd repede mai departe și anticipînd concluziile examenului critic, de la un sentiment uman la un sentiment „divin", de la mila „narativă" la înalta și invizibila milă a poetului tragic.

Nu alta este valoarea mitului impasibilității definitive care îl urmărește pe Serafino Gubbio de la cea dintîi pînă la cea din urmă pagină a romanului și pe care scriitorul — cu o modernă intuiție — o înfățișează în chip simbolic în impasibilitatea neomenească și mecanică a aparatului de luat vederi. De la el pornește și în el se încheie povestea scurtă și destinul uman al bietului operator : mai întîi tulburat de cruzimea mecanică și para-

---

pe o tehnică compozițională similară. Cel dintîi era romanul în care omul, dincolo de implicita participare a scriitorului, era condus de acesta din urmă spre experimentarea pe cont propriu a unui drum de dezagregare, care, de la iluzoria evadare socială, îl ducea pînă la descoperirea condamnării sale la rolul de ființă exilată. Cel de al doilea este, dimpotrivă, reprezentarea unei succesiuni obiectiv discontinue, nu a unui proces de revelație, ci a unei dezagregări care-a și fost experimentată și acceptată.

Scanned with CamScanner

doxală a acelui simbol al civilizației moderne, apoi dornic să devină vrednic de el, adică să ajungă la acea insensibilitate umană care este singura formă potrivită cu ridiculele proporții ale vieții de astăzi, și, în cele din urmă, conștient de faptul că în acea aparentă „tăcere a lucrurilor" se află închisă semnificația mai înaltă și omenește profundă a compătimirii sale. Față de osîndirea omului, acum declarată și ireversibilă, romanul acesta este radiografia precisă a poeticii pirandelliene, el înseamnă evoluția ei de la atitudinea de participare activă la drama creaturilor sale, către o atitudine de pură reprezentare.

O criză a milei, prin urmare. O asemenea criză este înfățișată și aici, în limitele unei situații psihologice concrete, ale cărei motivări și circumstanțe istorice se vădesc lămurit. Polemică și negativă este într-adevăr semnificația inițială a mitului „aparatului", și spre el converg tendințele ironice și satirice care fac din Pirandello conștiința cea mai matură pe care a avut-o literatura italiană modernă în legătură cu criza „sistemului" și cu corupția societății contemporane. Primele caiete ale marelui jurnal cuprind toate, sub învelișul unei reprezentări chapliniene, tocmai vibranta denunțare a înspăimîntătorului vid moral în care riscă să se prăbușească civilizația modernă, care, în monstruoasa repetare inutilă a „leviatanului", său, în nemiloasa și hulpava masivitate a civilizației industriale, reduce la contururi tot mai firave — și pînă la urmă inconsistente — valorile etice și umane ale istoriei sale :

„Omul care, la început, ca poet, își zeifica sentimentele și le adora, renunță acum la sentimente, obstacol nu numai inutil dar și dăunător ; devenit înțelept și activ, el s-a apucat să-și făurească noile divinități din fier și din oțel, și a devenit slujitorul și sclavul lor.

Trăiască mașina care mecanizează viața !

...Mașina este gata, dar, pentru a lucra, pentru a se mișca, are nevoie să ne înghită sufletul, să ne mănînce viața. Cum vreți însă ca mașinile să ne dea înapoi sufletul și viața, în chip continuu și-n număr însutit ? Ia te uită : în bucățele și-n pilule, toate după același tipar,

Scanned with CamScanner

exacte și fără sens, să faci din ele, punîndu-le una peste alta, o piramidă care ar putea ajunge pînă la stele. Dar nici vorbă de stele, nu, domnilor ! Nu credeți una ca asta. Nici măcar pînă la înălțimea unui stîlp de telegraf. Un suflu le dărîmă și le rostogolește pe jos, iar un oarecare alt obstacol, dar nu înăuntru, ci în afară, face ca — Doamne Dumnezeule, vedeți cîte cutii, cutiuțe, cutii mari, cutioare ? — să nu mai știm nici unde să punem piciorul, cum să facem un pas. Iată produsele sufletului nostru, cutioarele vieții noastre !“ [19]

Și este o polemică ce se continuă de-a lungul întregului roman și dă viață unor scenete încîntătoare, în care amărăciunea protestului devine ritm figurativ liber (figuranți săraci, interioare haotice, dialoguri de neînțeles, și tigrul „Cosmographului“ ; in mijlocul unei ficțiuni generale, numai moartea sa va fi adevărată. E vorba de mica scenă a trăsuricii, cea a violonistului nebun, care cîntă pentru tigrul, în sfîrșit, fericit) ; și capătă tonuri de o sugestie greu de uitat, tocmai cînd este trăită și întrupată în fragmentele victimei sale omenești, în acești bieți oameni asupriți și desfigurați de ritmul absurd și frenetic al mecanizării, de setea de cîștig, de mondenitate și de lux, răscoliți și alienați de această uriașă centrifugare care este civilizația filmului [20]. Omul este victima inconștientă

---

[19] *Toate romanele*, p. 1112.

[20] Polemica, luați aminte, nu este îndreptată împotriva noului instrument de expresie, ci împotriva civilizației care îl aservește și-l deformează după bunul ei plac ; și, după cum vom vedea, mai ales împotriva aberației naturaliste pe care o susțineau, în chip naiv, cele dintîi poetici ale cinematografiei. Pirandello nu a avut niciodată prejudecăți în ce privește filmul în sine. Dacă n-ar fi în stare s-o dovedească numeroasele ecranizări autorizate ale operelor sale, ori *Vis (dar poate că nu)*, care este un adevărat și incontestabil scenariu cinematografic, conceput după un precis limbaj filmic, ar dovedi-o cu prisosință, și cu idei interesante, vrednice de luat în seamă, articolul *Dacă filmul vorbit va desființa teatrul* (din 1929, acum în *Eseuri...*). Aici, scriitorul pune problema cu o deosebită acuitate ; și, negînd că teatrul ar putea să moară, afirmă că va muri filmul, dacă nu va înceta „să copieze“ literatura. El își are limbajul său, care este mișcarea imaginilor : „Cinematografia trebuie să se elibereze de literatură, ca să-și găsească adevărata expresie, și de-abia atunci

Scanned with CamScanner

a violentei sale dezumanizări : adus de ameţitorul mecanism pe care l-a creat însăşi ambiţia sa la non-viaţa gesturilor inconsecvente, a progresului fără conştiinţă [21]. Automatismul vieţii sale morale riscă să-l antreneze într-o conflagraţie totală, chiar dacă aceasta este salvatoare şi regeneratoare :

„Privesc pe stradă femeile, cum merg, cum se îmbracă, pălăriile pe care le poartă ; bărbaţii, ce aer au, ori ce aere îşi dau ; ascult la ce vorbesc şi despre ce vorbesc ; şi, în anumite momente, mi se pare atît de cu neputinţă să cred în realitatea a ceea ce văd şi aud încît, neputînd pe de altă parte să cred că toţi se ţin de glume, mă întreb dacă într-adevăr acest zgomotos şi ameţitor mecanism al vieţii care, pe zi ce trece, se complică şi se iuţeşte tot mai mult, nu a adus omenirea într-o asemenea stare de nebunie încît, în curînd, va izbucni frenetică să răstoarne şi să nimicească totul. La urma urmelor, ar fi vorba, poate, de un cîştig. Nu de altceva, dar să fim atenţi : numai ca să punem odată punct şi s-o luăm de la început.“ [22]

Ceilalţi însă nu ştiu. Serafino Gubbio este conştiinţa acestei progresive neantizări a omului, a inevitabilului

---

va înfăptui adevărata sa revoluţie. Să-i lase romanului povestirea, iar drama să o lase teatrului... Să se elibereze de literatură şi să se scufunde în întregime în muzică... Vorbesc despre muzica aceea care vorbeşte pentru toată lumea, fără cuvinte, muzica aceea ce se exprimă prin sunete şi al cărei limbaj vizual va putea fi ea, cinematografia. Iată muzica pură, iată imaginea pură“ (pp. 1001—1002).

[21] „Nimeni nu are timpul şi nici posibilitatea de-a se opri o clipă să judece dacă ceea ce vede că li se face celorlalţi, ceea ce face el însuşi este într-adevăr, ceea ce îi convine cel mai mult, ceea ce-i poate da certitudinea adevărată, singura în care ar putea să-şi găsească tihna...“ (*Toate romanele*, p. 1109).

[22] *Ibidem*, p. 1110. Să ne amintim analoga imagine de nimicire cosmică, cu care se încheie romanul *Conştiinţa lui Zeno*. În realitate, sub multe aspecte, poziţia lui Pirandello este asemănătoare celei a lui Svevo, cealaltă conştiinţă italiană din anii Decadentismului.

Scanned with CamScanner

său destin de autonimicire [23]. Şi totuşi, îşi vede în ceilalţi destinul său : în timp ce se împotriveşte ca om acelei fatale asimilări pe care maşina o operează asupra lui, se cufundă însă încet în vîltoarea impasibilităţii, a obiectivităţii insensibile, şi aceasta cu atît mai mult cu cît viaţa îl convinge mai adînc de zădărnicia oricărei compătimiri şi a oricărei conştiinţe. În faţa micimii, a realităţii cu adevărat relative a oamenilor, a incapacităţii lor de a se lăsa copleşiţi de sentimentele care, pentru o clipă, par să-i însufleţească ori să-i distrugă, în faţa dezamăgirii pe care o constituie viaţa de astăzi, căzută prosteşte într-o stare josnică în raport cu tiranul mecanic făurit chiar de ea, nu mai rămîne decît „să te trezeşti la realitate" şi „să turnezi" : să-ţi reprezinţi propria absenţă. Închiderea în propria tăcere se dovedeşte a fi într-adevăr, mai mult decît izbucnire ori răzbunare, singurul program posibil : nu rămîne decît să devii una cu mecanismul absurd pe care, ca să trăieşti, l-ai primit drept osîndă :

„Ce vreţi să fac ? Sînt aici. Îmi slujesc maşinuţa mea, întrucît o învîrt, ca să pot mînca. Dar mie, sufletul nu-mi slujeşte. Mîna, da, îmi slujeşte : adică slujeşte aparatului. Sufletul, viaţa, dumneavoastră, domnilor, trebuie să i le daţi de mîncare maşinuţei pe care-o învîrt...

---

[23] „Un domn, venit să-şi astîmpere curiozitatea, mă întrebă odată : — Iertaţi-mă, nu s-a descoperit încă o metodă prin care manivela să se învîrtă singură ?

...Zîmbii şi îi răspunsei :

— Poate cu vremea, domnule.

La drept vorbind, calitatea cea mai de seamă ce i se cere unuia care face meseria mea este impasibilitatea faţă de acţiunea ce se desfăşoară înaintea aparatului. Din acest punct de vedere, un mecanism ar fi fără îndoială mai exact şi de preferat unui om. Cea mai gravă dificultate este însă aceasta : să găseşti un mecanism care să poată regla mişcarea potrivit cu acţiunea ce se desfăşoară în faţa aparatului. Fiindcă eu, dragă domnule, nu învîrtesc manivela în acelaşi chip, totdeauna... Cu timpul ...sînt sigur însă că se va ajunge la înlăturarea mea. Maşinuţa... se va învîrti singură. Dar ce-o să facă omul, pe urmă, cînd toate maşinuţele se vor învîrti singure, asta, dragă domnule, rămîne încă de văzut" (*Ibidem*, pp. 1111—1112).

...Nu spun nu : în aparență lucrul este ușor și plin de viață. Umbli, zbori. Iar vîntul alergării îți dă o neliniște trează, veselă, ageră, îți spulberă toate gîndurile. Înainte ! Înainte, ca să nu ai timp și nici chip să-ți dai seama de apăsarea tristeții, de umilința rușinii care rămîn înăuntru, la fund. Afară, este o fulgerare continuă, o sclipire neîntreruptă : totul țîșnește și dispare.

...Bătaia inimii nu se simte, nu se simte nici pulsarea arterelor. Ar fi o nenorocire dacă s-ar simți ! Dar zumzetul acesta, țăcănitul acesta necontenit, da, și spune că nu-s firești toată această furie vijelioasă, toată această țîșnire și dispariție de imagini ; dar că e vorba, în fapt, de un mecanism, care aleargă parcă după ele, scîrțîind la tot pasul.

...În mijlocul acestei agitații vertiginoase, care lovește și doboară, ar trebui să nu te fixezi nicăieri, cît mai mult nicăieri. Să prinzi, clipă de clipă, această rapidă succesiune de aspecte și de întîmplări, și gata, pînă cînd zumzetul neîntrerupt nu va înceta pentru fiecare din noi.“ [24]

Dar polemica împotriva absorbirii omului modern într-o masă anonimă nu e decît momentul inițial și prilejul figurativ al conștiinței lui Serafino Gubbio ; mult mai adîncă este semnificația renunțării la sentiment și a impasibilității mecanice pe care el își închipuie c-o experimentează. Adevărul este că romanul înfățișează bilanțul concluziv al istoriei filozofice a lui Pirandello și dovada unei predispoziții acum mature către experiența teatrului. Este momentul în care scriitorul rezumă și proiectează, în mod conștient, într-o istorie simbolică, etapele esențiale ale viziunii sale asupra lumii și lămurește semnificațiile și tensiunile lăuntrice ale anterioarelor lui experiențe expresive. Din înregistrarea polemică a prăbușirii unei lumi istorice, meditația lui a dedus sensul unitar, ireparabil, al condiției omului. Ori, din compătimirea universală care izvorăște în chip leopardian din cucerirea „cumplitului adevăr“ [25], ia naștere tocmai această atît

---

[24] *Ibidem*, p. 1113.

[25] Nu ni s-a părut diferit sensul drumului sentimental al lui Leopardi, care maturizează poetica milei și a solidarității universale, tocmai pe temeiul unei cuceriri intelectuale a „cumpli-

Scanned with CamScanner

de semnificativă nevoie de a „dispărea“ : voința de a obiectiva drama în creaturi autonome, în simboluri absolute.

Aceasta este valoarea „vederii“ lui Serafino Gubbio, clarviziunea cu care el, învîrtind manivela mașinuții sale, fixează în simbolurile ei ultime priveliștea pe care i-o oferă viața ; o priveliște de haos și de pierzanie, în care însușirea mecanică și irațională a întîmplărilor și a faptelor omenești se arată a fi reîntruparea unei condamnări străvechi și fundamentale [26]. Ființe descompuse, înțepenite sub o mască de rutinieră seninătate ori înghețate

---

tului adevăr“ (evitată mai întîi printr-o intimă autojeluire și printr-un programatic *odium hominis).* Și în privința aceasta, cuvintele marelui poet („în scrierile mele caut nu atît să învinuiesc specia noastră cît să mă plîng de soartă. Nimic nu cred că este mai manifest și mai palpabil decît nefericirea obligatorie a tuturor ființelor... de ce oare nu-mi este îngăduit să mă vaiet de aceasta deschis și liber, și s-o spun, nu cumva sufăr ?... dacă m-aș văieta plîngînd... i-aș plictisi nu puțin pe ceilalți, și pe mine însumi, fără nici un folos. Rîzînd de nenorocirile noastre, aflu o oarecare mîngîiere ; și mă căznesc să le-o aduc și altora, în același chip... Poeții spun că deznădejdea are întotdeauna un zîmbet pe buze. Nu trebuie să vă închipuiți că nu compătimesc nefericirea omenească“ : *Timandro și Eleandro*) coincid în mod surprinzător cu vorbele amare ale lui Pirandello : „Iar atunci eu, care, în fond, am o inimă bună, îi compătimesc. Este însă oare posibilă compătimirea anumitor nenorociri și altfel decît cu condiția de a rîde de ele ? Ei bine, personajele nuvelelor mele cutreieră lumea strigînd că sînt un scriitor neomenos și nelegiuit. Ar fi nevoie de un critic binevoitor, care s-arate cîtă compătimire se află sub rîsul acela“ *(Tragedia unui personaj).*

[26] „Animalele sînt înzestrate de natură numai cu ceea ce le este de trebuință și le ajunge ca să trăiască în condițiile în care au fost hărăzite, fiecare după specia sa ; în vreme ce oamenii au în ei ceva de prisos, care îi tulbură tot timpul zadarnic, făcîndu-i să nu fie niciodată mulțumiți de situația lor și lăsîndu-i veșnic nesiguri de soarta lor. Prisos inexplicabil care, pentru a se manifesta, crează în natură o lume fictivă, avînd sens și valoare numai pentru ei, dar cu care oamenii înșiși nu pot și nu se pricep niciodată să fie mulțumiți, așa încît o schimbă și o răschimbă nebunește și fără odihnă, ca pe ceva care, fiind clădit de ei înșiși, din nevoia de a desfășura și de a cheltui o activitate căreia nu i se vede nici scopul, nici rațiunea, sporește și complică tot mai mult chinul lor, îndepărtîndu-i de acele condiții simple, pe care natura le-a destinat vieții pe pămînt și cărora

Scanned with CamScanner

în trăsăturile de neclintit ale durerii, pradă relativului și arbitrarului, și cufundate toate în dorința chinuitoare de a se agăța de fărîmiturile vieții lor, ființe blînde și inconștiente, hărăzite neliniștii și singurătății ; gesturi incomunicabile, gînduri dezlînate, sentimente violente, gelozii paradoxale, evadări neașteptate în lumea amintirii, întoarceri mîhnite și îndurerate. În haosul unei lumi amăgitoare și mecanizate, lumea cinematografului, a risipei, a cîștigului, lumea civilizației industriale, mistificată, se înfățișează celălalt haos : dezagregarea acum iremediabilă a „persoanei", înaintarea ei către prăpastia relativului. În figura doamnei Nestoroff, diva enigmatică, cu un trecut frămîntat, tigroaica atît de dulce a nenumăraților și „relativilor" amanți, lumea aceea capătă un chip uman. În neliniștea sa și în indiferența aventurilor sale, în felul său de „a nu înțelege" și de a trăi totuși pînă la absurda identificare rolurile textului care trebuie interpretat, este înfățișată tocmai tragedia omului : acea alergare a lui după propriile-i fărîmituri, acea zadarnică invocare a „celorlalți", care să-l ajute să se stabilească, să oprească goana către dezagregare :

„Rămîne ea însăși uluită și aproape îngrozită de apariția pe ecran a propriului său chip, atît de schimbat și atît de descompus. O vede acolo pe una, care este ea, dar pe care nu o cunoaște. Ar vrea să nu se recunoască în femeia aceea, dar barem să o cunoască.

Poate că de ani și ani, trecînd prin toate aventurile misterioase ale vieții sale, aleargă într-una după obsedata aceasta, care este în ea și care îi scapă, pentru a o opri, pentru a o întreba ce vrea, de ce suferă, ce-ar trebui

---

numai dobitoacele știu să le rămînă credincioase și ascultătoare *(Toate romanele,* p. 1115).

Seamănă cu teoria leopardiană a plăcerii, și este de fapt versiunea ei pentru secolul nostru : pierzînd sensul vieții, omul modern se mistuie într-o cercetare fără rost și își cheltuiește „prisosul" în construcții fără temei. Este, în sfîrșit, drama matură a omului lui Pirandello, pe care o cunoaștem mai de mult, care însufleța marile nuvele din acea perioadă. Aci însă scriitorul o reia cu conștiința de a întemeia o nouă poetică și o nouă nevoie de reprezentare.

Scanned with CamScanner

să facă pentru a o îmblînzi, pentru a o liniști, pentru a o împăca.

Dacă cineva i-a văzut ochii umbriți de suferința nemulțumirii și a privit-o ieșind din sala de probe după apariția acelor imagini ale sale, nu se mai poate îndoi de aceasta. Este într-adevăr tragică : înfricoșată și repezită, avînd în ochi uimirea aceea întunecată pe care o observi la cei în agonie, și de-abia izbutind să-și înfrîneze tremurul violent al întregii făpturi.“ [27]

Acest „fel de a vedea“ al operatorului și însești obiectele pe care le înregistrează pe film explică structura și stilul romanului care se construiește, tocmai de aceea, pe două dimensiuni diferite : pe cea a timpului neorganic, fragmentar, al întîmplărilor exterioare, și pe țesătura unitară a poveștii sentimentale a lui Serafino Gubbio, care o comentează pentru ultima oară, și, împins de sila acelui moment, invocă de-a dreptul o „dispariție“ absolută. Din aspirația mecanică a punctului său de vedere derivă acea înaintare în salturi a reprezentării, construirea acțiunii, a subiectului, într-o succesiune dezlînată de fotograme, de false străluciri descriptive, de reprezentări sintetice. Este un procedeu conștient, care folosește, cu aceeași valoare, într-o succesiune neorganizată, deschideri scenice, explicații de regie, elemente propriu-zis teatrale și filmice, cu scenarizări de seriale, cu figuranți și cu scenarii în care acționează adesea acel gust al culiselor, al construcției spectaculare, care nu va rămîne fără viitor în producția lui Pirandello. El urmărește însăși realitatea fragmentară a personajelor, a situațiilor, într-un învălmășit ritm de amintiri și de neliniști, de evaziuni și de expresive năluciri mecanice [28]. Mai presus de orice, înregistrează însă semnificația perspectivei lui Gubbio, evoluția sa de la de-

---

[27] *Ibidem*, p. 1139.

[28] Perspectiva noastră, în încercarea ei de a nu se împrăștia, jerfește din păcate analiza celor mai frumoase pagini ale romanului. Să ne amintim, cel puțin, întreaga poveste a violonistului tăcut și, mai ales, splendida secvență a morții (pp. 1180—1) ; dulcea casă a bunicilor, pauza lirică a tinereții lui Gubbio (caietul al II-lea), reluată apoi de mai multe ori, în numeroase locuri din roman, ca un procedeu al memoriei lirice.

Scanned with CamScanner

claraţiile polemice la instinctivele participări patetice, şi de la sila de acestea la teribila eliberare „împietrită“ a conştiinţei, viguros înfăţişată în ritmul obiectiv, voit şi violent scenografic, al ultimei secvenţe :

„Şi începui să învîrt manivela, cu ochii spre trunchiurile din fund, de unde se şi vedea apărînd capul fiarei, chircite pe jos, de parc-ar fi stat la pîndă spionînd ; văzui capul retrăgîndu-se uşor înapoi şi în vreme ce amîndouă labele dinainte rămîneau pe loc, una lîngă alta, cele din spate se încordau încetul cu încetul, în linişte, iar spinarea se arcuia, pentru a pregăti saltul. Mîna mea urma impasibilă ritmul pe care îl impuneam mişcării, mai iute, mai încet, foarte încet, ca şi cum voinţa mi s-ar fi coborît — hotărîtă, lucidă, ineflexibilă — în puls, iar de acolo ar fi condus ea singură, lăsîndu-mi creierul liber să judece, iar inima liberă să simtă ; astfel că mîna continuă să dea ascultare, şi atunci cînd îl văzui, cu spaimă, pe Nuti că, încetînd să mai ocolească fiara, îndreptă binişor cătarea puştii şi trase spre locul unde cu puţin înainte făcusem o deschizătură printre crengi, în timp ce fiara se azvîrli imediat asupra lui şi se învălmăşi cu el, sub ochii mei, într-o încleştare cumplită. Mai puternic decît răcnetele scoase de toţi actorii din afara cuştii, în timp ce alergau instinctiv către doamna Nestoroff, care căzuse odată cu lovitura de armă, mai puternic decît urletele lui Carlo Ferro, auzeam, în cuşcă, răgetul surd al fiarei şi gîfîiala înfricoşetoare a omului rămas în voia ghiarelor şi labelor acesteia, care-i sfîrtecau gîtul şi pieptul ; peste răgetul acela, peste gîfîiala aceea, auzeam, continuam să aud ţăcănitul neîntrerupt al maşinuţei, a cărei manivelă, mîna mea singură, cu de la sine putere, continua încă să o învîrtă ; şi aşteptam ca, acum, după ce-l făcuse pe celălalt una cu pămîntul, fiara să se azvîrle şi asupra mea ; iar clipele acelei aşteptări îmi păreau veşnice şi mi se părea c-o să le scandez în veac şi în veac, învîrtind mereu manivela, fără să mă pot opri, cînd, în cele din urmă, un braţ înarmat cu un revolver se strecură printre gratii şi trase pe neaşteptate un foc într-o ureche a tigrului, aflat peste un Nuti gata sfîşiat ; iar pe mine mă traseră înapoi, smulgîndu-mă din cuşcă, în timp ce ţineam încă

Scanned with CamScanner

manivela mașinuței atît de strîns, încît, la început, a fost cu neputință să-mi fie smulsă. Nu gemeam, nu răcneam : de groază, glasul mi se stinsese în gît, pentru totdeauna.“ [29]

Aici se încheie monstruosul proces. Realitatea înfricoșetoare a omului, acel incongruent fenomenalism al fragmentelor lui de viață, devine obiectul unei reprezentări absolute, mărturie fără timp. Iar conștiința, dusă pînă la limita extremă a dezvăluirii progresive a unui faliment total — căruia istoria actualității îi înfățișează ultimul act, crunta înăsprire a unei legi absolute a vieții — devine clarviziune mută, înspăimîntătoare :

„Gata acum. Vreau să rămîn așa. Astea sînt vremurile ; asta e viața ; iar în sensul pe care-l dau profesiei mele, vreau să continui astfel — singur, mut și impasibil — a face pe operatorul.

Scena este gata ?

— Atenție se turnează...“ [30]

Impasibilitatea lui Serafino Gubbio reprezintă cucerirea definitivă a compasiunii pirandelliene, sfîrșitul unui *iter* sentimental, care se definește în întregime și se rezolvă în cuprinsul milei. Imboldul cognitiv, care acționează instinctiv în cea dintîi privire uluită a tînărului scriitor, a trezit o nevoie de înțelegere și de claritate ; cine a înțeles însă josnicia vieții (fără a-i surprinde pînă la ultima consecință calitatea istorică, și deci posibilitatea dialectică), nu-și mai poate corecta, ci numai rafina, mijloacele lui de mîngîiere a celuilalt, pînă la a le trăi în cea mai înaltă măsură, în cea mai dezinteresată dintre participări. Pirandello se îndepărtează pentru totdeauna de scena personajelor pe care le-a creat, de desfășurarea dramei lor. Dar în tăcerea aceasta, în despărțirea aceasta, care secătuiește toate amăgirile și preschimbă în mărturie-denunț sentimentul său vital, se află ultima și principala condiție a artei sale :

---

[29] *Ibidem, pp.* 1279—1280.
[30] *Ibidem,* pp. 1279—1280.

Scanned with CamScanner

„Dacă aţi şti cum simt în anumite momente *tăcerea mea desăvîrşită !* Şi mă complac în misterul pe care tăcerea aceasta îl împrăştie pentru cei în stare să-l remarce. Aş vrea să nu vorbesc niciodată ; să primesc totul şi pe toţi în această tăcere a mea, şi orice plînset, şi orice zîmbet ; nu însă pentru a deveni eu ecoul acelui zîmbet : nu aş putea ; nu însă pentru a linişti eu plînsul : nu m-aş pricepe ; dar pentru ca toţi să găsească în mine, nu numai pentru durerile lor, ci, mai ales pentru bucuriile lor, o milă duioasă, care să-i înfrăţească măcar timp de o clipă. [31]

---

[31] *Ibidem*, p. 1179. Că aceasta este semnificaţia impasibilităţii adoptate de Gubbio rezultă şi dintr-un alt fragment ; acolo unde el, deplîngîndu-şi incapacitatea de a se „dezinteresa" de totul, pare să exprime însăşi frămîntarea care marchează trecerea de la proza narativă la teatru, de la povestirea-comentariu la desăvîrşita despersonalizare : „Am dreptul să cred... că realitatea pe care o împrumut celorlalţi corespunde perfect cu aceea pe care ceilalţi şi-o dau lor înşişi, fiindcă mă trudesc să-i simt în mine întocmai cum se simt ei în ei înşişi, să-i vreau pentru mine întocmai cum se vor ei pentru ei înşişi : prin urmare, o realitate întru totul dezinteresată. Între timp, văd însă că, fără să vreau, mă las prins de această realitate care, aşa cum e, ar trebui să-mi rămînă exterioară ; materie, căreia îi dau o formă, dar nu pentru mine, ci pentru ea însăşi ; adică pentru a fi contemplată" (*ibidem*, p. 1193).

Scanned with CamScanner

Capitolul al patrulea

PERIOADA TEATRULUI : PERSONAJUL FĂRĂ AUTOR

Unitatea teatrului și dialectica nivelurilor sale (realitate și simbol) — Aspecte structurale și tehnice : personaj, limbaj, mediu înconjurător, punere în scenă — Istoria teatrului : a) *parabolele de început* (La ieșire *și* Așa e, dacă vi se pare) ; *b) „Problema măștii" în dramele grotești și burgheze* (Tichia cu clopoței, Bucuria cinstei, Jocul rolurilor, Totul cum se cuvine, Ca înainte, mai bine ca înainte) ; *c) căutarea „formei" și „momentul veșnic"* (Viața ce ți-am dat-o, Să-i îmbrăcăm pe cei goi, Henric al IV-lea) ; d) *Cele* Șase personaje *și înfățișarea directă a condiției umane ; e)* Fiecare în felul său : *motive de poetică și dramă a inconsistenței.*

Dacă premisele pe care le-am lămurit par plauzibile, nu există decît o singură modalitate de a citi teatrul lui Pirandello : la fel ca pe un cîntec „nemărginit și făr-asemănare", dar „unul singur", reprezentare unitară „a personajului". Toate celelalte modalități, adînci și pătrunzătoare, ne par anulate de un echivoc fundamental comun ; de presupunerea că teatrul pirandellian ar putea fi înțeles pe deplin și caracterizat, chiar fără o cunoaștere adecvată a întregii opere precedente care, dimpotrivă, este izvorul de neocolit al acelui teatru, explicarea și hrana lui ideologică. Echivocul se explică, pe de o parte, prin dificultatea unei documentări complete asupra carierei lui Pirandello, dificultate de-abia astăzi învinsă aproape cu desăvîrșire prin publicarea unei ediții definitive a tuturor scrierilor sale ; iar, pe de altă parte, prin calificarea evident „teatrală" a celei mai bune critici pirandelliene. Fiindcă — și e dureros s-o recunoaștem — un autor de talia lui Pirandello a avut soarta de a întîlni dezinteresul cel mai greu de explicat tocmai în sectorul literar și academic al

Scanned with CamScanner

criticii contemporane [1]; care, de altfel, prin cei mai generoși dintre reprezentanții săi, i-a dedicat totuși, din cînd în cînd, profiluri generice ori scurte analize parțiale, temîndu-se parcă, fiindcă era vorba de un „om de teatru", să înfrunte o problemă care nu era de competența sa specială. Rezultatul este că Pirandello, cînd nu a avut parte de amara soartă de-a deveni pretext al obscurităților veleitare ale pseudofilosofilor, a sfîrșit prin a rămîne încredințat exclusiv cronicarilor dramatici ori, în cel mai bun caz, criticilor teatrali: care, foarte capabili în sfera calificării lor de specialiști — aceea de a arăta și de a caracteriza aspectele scenice și de spectacol ale expresivității pirandelliene (o statistică de înalt nivel, e adevărat) — nu-și dau însă osteneala — ori nu pot, dată fiind însăși limitarea obiectului lor de cercetare — să treacă din sfera interesului lor specific la planul examenului istoric și al sintezei critice. Aceasta nu micșorează evident cu nimic meritul activității duse de critica teatrală căreia îi datorăm, în definitiv, ideile cele mai pătrunzătoare și mai lămuritoare cu privire la vocația dramatică a scriitorului și analizele cele mai la obiect ale situațiilor, ale personajelor, ale instrumentelor de exprimare [2]. Ba, mai mult, lipsa de maturitate a contribuțiilor sale se dezvăluie numai acolo unde ea, nemulțumită cu sfera sa de cercetare, se căznește să treacă de la analiză la sinteză, de la descriere la explicarea teatrului pirandellian. Și se apucă, în chip generos, să-i plăsmuiască o istorie, o maturizare internă a conținuturilor și a formelor, o trecere gradată de

---

[1] Cîteva excepții fericite ca Russo, Di Pietro și M. Pollonio (în vol. al IV-lea al *Istoriei teatrului italian*, Florența 1958) nu sînt, evident, în stare să dezmintă această indiferență generală a criticii academice. Nu sînt în stare să o dezmintă nici observațiile, deseori foarte fericite, cuprinse în unele manuale de istorie literară (în deosebi cel al lui Sapegno, cel al lui Sansone și cel al lui Flora).

[2] Cum să nu amintim fericitele pagini dedicate lui Pirandello de către critici dramatici și oameni de teatru, ca Praga, Rosso di San Secondo, D'Amico, Simoni (și observațiile deseori remarcabile ale celor mai buni cronicari teatrali, ca Pandolfi, De Feo, Quasimodo)? La acestea, și la atîtea altele, se adaugă astăzi paginile pirandelliene ale lui N. Chiaromonte, în interesantul și subtilul volum intitulat *Situația dramatică*, Milano, 1960.

Scanned with CamScanner

la o situație la alta, de la polemica socială și de la grotesc la relativism și la simbol ; crezînd într-adevăr că teatrul ar fi „istoria" lui Pirandello, cînd știut este, dimpotrivă, că teatrul adevărat al lui Pirandello țîșnește tocmai atunci cînd povestea lăuntrică a căutării intelectuale pirandelliene s-a încheiat în mare parte.

Este cu adevărat inutil (dar este, bineînțeles, și dăunător) să căutăm în producția teatrală a lui Pirandello acea împrejurare și acea dezvoltare filosofică de conținuturi și de semnificații care, acționînd în eseistica și în nuvelistica anterioară, să-i reprezinte și pregătirea efectivă, și rațiunea fundamentală. Noua dimensiune dramatică ia naștere într-o situație intelectuală lămurită definitiv încă mai de mult, iar tensiunea care face posibil evenimentul este o exigență de poetică, o nevoie de obiectivitate : voința de a surprinde în personaje cu desăvîrșire autonome, înăuntrul întîmplărilor lor, în varietatea situațiilor lor, dimensiunea tragică a condiției omului.

Este o condiție care, descoperită la sfîrșitul căutării filosofice a scriitorului și înfățișată pînă acum în fărîmele ființelor neștiutoare, devine apoi o însușire a personajului. Nu ea se constituie însă ca simbol, ca idee ce se întrupează, ca alegorie preconstituită ce-și caută elementele ocazionale de reprezentare, ci personajul este cel care o mărturisește, descătușîndu-i spontan înțelesul, în stăruitoarea sa nevoie de a depăși în cucerirea scenei [3] varietatea incoerentă a experienței, cazuistica dezagregată a propriei suferințe umane. Dimensiunea figurativă, aparența temporală și burgheză a conținuturilor teatrale constituie deci opțiunea realistă a dramaturgiei lui Pi-

---

[3] După Fergusson *(Ideea unui teatru*, Parma, 1957), adevărata putere și însușire teatrală a dramei celor *Șase personaje* se află în această voință de a „prinde scena" și în complementarul „sens original al acțiunii" dramatice. Intuiția este strălucită, chiar atunci cînd se articulează într-o caracterizare precisă a revoluției teatrale săvîrșite de către Pirandello față de realismul tradițional, printr-o folosire nouă și răsturnată a „spațiului luminos" al scenei. După părerea noastră, această prețioasă observație tehnico-stilistică nu este motivată și împinsă pînă la descoperirea semnificației ideologice și expresive a acelei „prinderi a scenei" : și nici nu se poate extinde, cum ni se pare necesar, pînă la a descoperi acea „dorință de a acționa", la toate personajele pirandelliene.

Scanned with CamScanner

randello. Poetul convoacă din nou, la apelul unei definitive probe de artă, întîmplările sale groteşti, mulţimea sufletelor sale răvăşite, situaţiile fără ieşire, din care, pe vremea prozei narative, adunase atîta material de observaţie : fiinţe disociate, prizoniere ale unor gesturi absurde, suflete răzvrătite care se mistuiau în neputinţa de a suporta dimensiunile sociale, osîndite la singurătate şi dornice de iubire, sclave unor prejudecăţi şi suspinînd după o libertate nerealizabilă. Iar întîmplările acelea, fiinţele acelea, el le pregăteşte pentru lumina demistificatoare a scenei ; pentru ca, în dorinţa de absolut care le acţionează şi le face să existe, ele să fie cele care să exprime semnificaţia dramei.

Tocmai această spontaneitate intrinsecă a raportului situaţie-condiţie, persoană-personaj, realitate-ficţiune scenică, diferenţiază profund concepţia teatrală a lui Pirandello de alegorismele programatice ale atîtor poetici teatrale din secolul al douăzecilea [4] (ca şi de maniera cîtorva dintre comediile tîrzii ale lui Pirandello). Şi tocmai caracterul acesta de necesitate lăuntrică şi de nemijlocire voia desigur scriitorul să-l scoată în evidenţă atunci cînd susţinea geneza realistă a simbolurilor sale, naşterea lor spontană din însuşi cuprinsul situaţiilor particulare :

„Urăsc arta simbolică, în care reprezentarea pierde orice mişcare spontană, pentru a deveni un mecanism, o alegorie ; sforţare zadarnică şi rău înţeleasă, fiindcă singur faptul de a da un sens alegoric unei reprezentări arată limpede că se şi ia aceasta drept o scriere care nu are în ea nici un adevăr, nici fantastic, nici real, şi că

[4] În operele teatrale ale lui Sartre, de pildă (în deosebi cele dintîi : *Muştele* şi *Uşă închisă)* ca şi în cele mai puţin importante ale lui Giraudoux, simbolismul se descoperă în calitatea şi în funcţia emblematică a personajelor (luate, deseori şi nu întîmplător, din mitologie), coborîte să-şi strige condiţia lor veşnică pe o scenă care, în ciuda alegorismului scenografic, rămîne de tip tradiţional (adică, întocmai ca scena naturalistă, într-un raport mecanic cu personajele.) Iar exemplul ar putea să includă, pe lîngă O'Neill, şi autori mai recenţi, ca Beckett (ne gîndim la *Aşteptîndu-l pe Godot*) şi Ionescu (cel puţin în lucrările mai angajate, ca *Rinocerii).* Este vorba, în orice caz, de scriitori sensibili, sub multe aspecte, la lecţia lui Pirandello.

Scanned with CamScanner

este făcută pentru demonstrarea unui oarecare adevăr moral. Nevoia aceea spirituală despre care vorbesc nu se poate mulțumi, decît uneori și în scopul unei ironii superioare... cu o asemenea simbolistică alegorică. Aceasta din urmă pleacă de la o idee care devine, ori tinde să devină, imagine ; cealaltă, dimpotrivă, caută în imagine, care trebuie să rămînă vie și liberă în toată expresia ei, un sens care să-i dea valoare." [5]

După cum se știe, Pirandello credea că lămurește, prin aceste cuvinte, acea excepțională întîmplare a „fanteziei" sale, care a făcut posibilă excelenta reprezentare a șase personaje ; este însă evident că el explica în general însuși faptul creației sale dramatice, legea lăuntrică datorită căreia orice ființă din teatrul său, chiar în momentul în care-și trăiește relativa sa comedie, ajunge, printr-o necesitate firească, la acel „sens universal" care îi dă valoare, simbolul poetic al condiției umane. În acest sens, cum am arătat și altă dată, mitul personajului în căutare de autor este expresia cea mai simptomatică a dramaturgiei pirandelliene. Și, în consecință, așa-numita formulă a „teatrului în teatru", departe de a fi prodigioasa și întîmplătoarea născocire a celor *Șase personaje*, este, dacă luăm bine seama, structura lăuntrică, fundamentală, a teatrului lui Pirandello : dialectica nivelelor reprezentative între care se mistuie, fără a se rezolva, conflictul dintre personaj (voința sa de „a face teatru", adică de a se realiza în afara timpului și a spațiului, într-o formă absolută) și structura realistă (viața, osînda existențială) pe care el trebuie s-o accepte drept loc și drept cadru al protestului său. În fiecare comedie a lui Pirandello, în cea mai polemică și social angajată dintre dramele grotești, ca și în cea mai lirică și mai patetică dintre dramele „feminității", se află subînțeleasă tragedia, o singură și mereu repetată tragedie ; în fiecare întîmplare obiectiv încheiată, disperarea unei întîmplări fără început și fără sfîrșit ; cu alte cuvinte, tragedia unitară a „personajului", în multipla comedie a „persoanei".

---

[5] *Prefață* la *Șase personaje*, în *Măști goale*, I, p. 58.

Scanned with CamScanner

Dialectica aceasta dintre cele două dimensiuni fundamentale ale reprezentării pirandelliene, cea realistă și cea simbolică, ni se pare că poate fi socotită drept unica perspectivă genetic în stare să confere unitate și valoare critică tuturor posibilelor descrieri analitice ale lumii teatrale a lui Pirandello, ale elementelor structurale și stilistice, filosofice și scenice ale teatrului său : de la personaje la mediile înconjurătoare, de la limbaj la soluțiile de spectacol, de la textul explicativ al autorului la mimică, la regie, la scenografie ; la acele aspecte particulare adică ale expresiei pirandelliene, asupra cărora s-a aplecat precumpănitor rîvna, deseori pătrunzătoare și fericită, dar inevitabil parțială, a criticii dramatice. Probabil însă că tot ea poate duce la reevaluarea anumitor trăsături ale personajului pirandellian, și tocmai a acelora care au apărut deseori drept artificiale reziduuri intelectualiste. Dialectica aceasta constituie legea care explică nemijlocit faptul, notat și relatat de mai multe ori pînă acum (dar nu și motivat critic), că toate personajele pirandelliene se aseamănă în chip impresionant chiar în varietatea trăsăturilor exterioare și a înseși prilejurilor dramei lor (cum s-ar putea întîmpla invers, de vreme ce e vorba de ființe în care trăiește un singur personaj, adică moduri de a fi ale unei unice condiții fundamentale ?) [6] ; în același timp, ea ni se pare potrivită pentru a explica — precum am și arătat — calitatea și sensul maniei lor raționaliste.

Personajul pirandellian este rezultatul descompunerii ființei romantice și burgheze, al fărîmițării acelei unități psihologice și morale într-un mozaic de aparențe înșelătoare ; iar drama lui este aceea de a fi pierdut pentru totdeauna coerența și organicitatea acelei protejări etice și psihologice [7]. Cu toate acestea, pentru a trăi și deci pentru a putea fi reprezentat, pentru a ocoli singurătatea exigenței sale de „personaj fără autor", trebuie să accepte

---

[6] În vol. citat, Ferrante constată și descrie din nou această unitate-varietate a personajelor pirandelliene.

[7] „Psihologia nu coboară niciodată în personaje, nu coincide niciodată cu ele : nu izbutește să fie motivarea lor, pentru că este pedeapsa lor (Debenedetti, *Eseuri critice*, n.s., Roma, 1945, p. 281).

Scanned with CamScanner

umoristica realitate a unei dimensiuni aparente, iar din aceasta, gesturile, întîmplările, reacţiile, plînsul. Dar chinul său este acela de a trebui să trădeze, în haotica şi relativa comedie a fiinţei tulburate de griji, atît de nobila tragedie a personajului [8]; de a trebui să denunţe adevărata sa dramă în singurul limbaj care-i este îngăduit, acela incoerent şi centrifug al rolurilor, al formelor false ale societăţii burgheze. Ba, dimpotrivă, după cum ştim, el se agaţă deznădăjduit de aceste roluri, iar neîncrederea sa devine veleitate programatică de a crede, de a adera total la un rol, oricît de fals şi de mincinos l-ar şti şi l-ar descoperi că este. Ori, una dintre formele descompunerii, pe care personajul trebuie să o trăiască, este raţiunea, cel mai gol, ba chiar cel mai înşelător dintre roluri : personajul pirandellian raţionează întocmai cum, în chip burghez, plînge şi rîde, suferă şi deznădăjduieşte, iubeşte şi urăşte. Iar frenezia aceasta raţională este punctul cel mai înalt şi cel mai implacabil al durerii sale, tocmai fiindcă „forma" aceea reprezintă cel mai relativ şi cel mai fals dintre rolurile în care se oficiază şi se trădează tragedia sa, este cea mai tipică, mai iluzorie şi mai burgheză dintre moleculele în care el îşi suportă împrăştiata lui unitate.

Nu întîmplător personajele cele mai izbutite ale teatrului lui Pirandello sînt personaje „care gîndesc", cele cărora, departe de a le oferi soluţia ori alinarea suferinţei lor, raţiunea le asigură — în măsura nemiloasă a paradoxului [9] — conştiinţa cea mai adîncă şi mai deznădăj-

---

[8] Nu este chinul concurenţei, în care „vizionarul îl sileşte pe poet să se trădeze în imagini mult prea neaşteptate", cum susţine, printr-o frumoasă imagine, D e b e n e d e t t i, în eseul citat : dar este însăşi necesitatea măştii, a fiinţei descompuse, în care personajul pirandellian trebuie să se întrupeze, pentru a putea acţiona. Astfel că raportul persoană-personaj nu este „conflictul dintre fantezia care ar privi cu drag fiinţele în climatul lor vital, originar şi potrivit, şi imaginaţia lacomă de a realiza, de a vedea şi de a pipăi fantasmele", ci este un raport mai necesar, constitutiv şi profund, cel al creaturii care, din infernul descompunerii sale, aspiră la absolutul existenţei, la dizolvarea sa esenţială, nu numai fantastică.

[9] „Paradoxul" este ambiţia de evadare a personajului, adaptarea „raţionalistă" şi burgheză a dorinţei sale de libertate şi de întregire.

Scanned with CamScanner

duită a durerii lor, impasul cel mai de nerezolvat al umanității lor ; un instrument de tortură, cel mai nefericit, fiindcă este și cel mai uman [10], moștenirea cea mai tragică și iluzia cea mai deșartă a acelei civilizații istorice, din care personajul pirandellian înfățișează doar o „stilizare" negativă. Nu întîmplător, asupra acestor personaje se condensează momentele cele mai emoționate și cele mai pure ale milei și totodată ale umorului lui Pirandello : și în vreme ce figurile patetice, suferinzii fără conștiință par destinați unei dimensiuni tradiționale de suferință și de răscumpărare, de rîs și de jale, tocmai ceilalți, suferinzii rațiunii sînt cei care imploră mila cea mai adîncă (Ciampa, Baldovino și, îndeosebi, Tatăl, Henric al IV-lea).

O lectură a teatrului lui Pirandello, care ar ține seamă de această perspectivă, este poate în stare să dea peste cap numeroase locuri comune ale criticii pirandelliene și, înainte de oricare altul, pe acela care, mai presant și mai stăruitor, pare să anuleze însăși calitatea artistică a teatrului lui Pirandello, bănuindu-l de o constituțională artificiozitate de marcă intelectualistă. Nu pretindem aici să opunem exces la exces, și să încercăm o apărare inoportună și extremă a întregii producții pirandelliene, și, mai puțin decît orice, să afirmăm solemn o continuitate materială a „inspirației", dealtfel imposibilă și imposibil de

---

[10] Pirandello nu obosea să explice și să repete unor critici facili și neeficienți că însușirea cea mai evidentă și cea mai adevărată a unei anumite raționalități a personajelor sale este cea *umană*. Printre atîtea altele, să se citească un pasaj din *Observație asupra scrupulelor fanteziei*, cuvînt înainte la tîrzia retipărire a romanului *Răposatul Mattia Pascal* : „Dar dacă am voi să vorbim la fel de abstract ca acești critici, nu e oare adevărat că niciodată omul nu raționează (sau nu bate cîmpii, căci este același lucru) cu atîta patimă ca atunci cînd suferă, tocmai pentru că vrea să vadă rădăcina suferințelor sale și pe cel care i le-a pricinuit, și, dacă este, cît este de drept să i le pricinuiască ; în vreme ce, cînd se bucură, își consumă bucuria și nu mai raționează, ca și cum bucuria ar fi un drept al său ?

Datoria dobitoacelor este să sufere fără să raționeze. Cine suferă și raționează (tocmai fiindcă suferă), nu este om pentru acei domni critici : fiindcă se pare că acela care suferă trebuie să fie doar dobitoc, și că numai *dobitocul* este pentru ei *om* (*Toate romanele*, p. 476).

Scanned with CamScanner

verificat la oricare scriitor mare ; în teatrul lui Pirandello, ca în oricare construcție grandioasă, există fără îndoială zone de umbră, căderi expresive, dar există și momente în care instrumentul acela de suferință, care este rațiunea, se căznește să-și preschimbe funcționalitatea într-o reprezentare complexă a durerii omenești. Vrem însă să spunem că a nega, aprioric, pasiunea aceasta rațională a personajului, înseamnă a-ți interzice să surprinzi și să înțelegi întreaga artă a lui Pirandello, și înseamnă a-ți anula orice posibilitate de explicare și de caracterizare critică.

Rațiunea este deci elementul-culme al dezagregării ființei și totodată încercarea cea mai desperată a ficțiunii ei unitare ; este însăși aparenta și iluzoria unitate a multiplului, a inegalului, a incoerentului. Iar funcția sa este tocmai limbajul, semnul obiectivei incomunicabilități a personajului și totodată mărturia nevoii lui de comunicare. Instrument și ambiție a unui dialog esențialmente iluzoriu, limba teatrului lui Pirandello, mai mult chiar decît cea a nuvelelor, este neutră și convențională în lexic, în aspectul instituțional, o convenție adică a unei societăți artificiale și trecătoare. Din „sintaxa" mentală și etică a acelei societăți ea a pierdut însă dialectica interioară coordonatoare, „durata", garanția psihologică ; ca atare, lipsită de motivări implicite și de justificare unitară, ea tinde a deveni monolog, exaltare a sunetului pur. Și atinge, într-adevăr, o expresivitate a sa, și cu totul nouă, în această preschimbare în simplu țipăt, întrebare zadarnică, ecou asemantic al sentimentelor nude și al pasiunilor incognoscibile [11] ; chiar și atunci cînd, în tot atît de iluzoria tensiune expresivă a logicii deșarte, pare să se articuleze și să se organizeze într-o cercetare aparentă, într-o lucidă „sintaxă a rațiunii" și, în cele din urmă, într-o provizorie garanție a formelor, a jocului rolurilor.

Adevărul este că, întocmai ca în oricare altă structură și în oricare alt element al reprezentării pirandelliene, se realizează și aici acea dialectică a unor dimensiuni complementare, realistă și simbolică, persoană și personaj,

---

[11] R u s s o (*Pirandello și metafizica*, în „Belfegor", nr. 4, 1960) a vorbit în mod foarte potrivit despre „jazz tragic".

Scanned with CamScanner

varietate și unitate, pe care am propus-o ca lege lăuntrică a teatrului lui Pirandello. Legea aceasta reglementează, ba chiar explică în chipul cel mai convingător, natura particulară și, în ciuda aparențelor, deloc ușoară, a mediului și a punerii în scenă pirandelliene. Chiar și mediul, interiorul amănunțit descris al „comediei" lui Pirandello trăiește în dubla dimensiune a detaliilor fizice și a tonului care se degajă din ele ; extrem de conformist în cele dintîi, analitic pînă la a atinge excesul și scrupulozitatea naturalistă, el desfășoară, odată cu adîncirea dramei, un fel de neprevăzută, miraculoasă parcă funcție de iluminare și stilizare simbolică. Anonim, neutru, aproape evident în explicațiile introductive (locul autentic al burgheziei, la diferitele sale nivele), el dezvăluie preistoria personajului — adică descompunerea persoanei — și reprezintă treptele mediatoare cu ajutorul cărora personajul, din exilul său de inconsistență, pentru a-și trăi tragedia, trebuie să debarce pe scenă ; culegînd de ici și de colo pietricelele de mozaic și culorile necesare pentru a-și recompune întreaga lui, funcțională și aparentă, unitate de persoană și de acțiune ; pentru a-și pune masca, împrumutînd de la mediu trăsăturile ei artificiale. Odată pusă, masca aceea intră încet în joc, își dezvăluie caracterul absolut arbitrar și devine mărturie tragică a unei aspirații imposibile, a unei suferințe fără speranță ; iar mediul, catalizator „istoric" al tragediei „veșnice", dispare progresiv ca măsură exterioară, pentru a se transforma și el într-o proiecție simbolică, într-o lumină ideală [12]. Evidența acestui proces nu numai că poate fi surprinsă în aparenta trecere de la teatrul grotesc la mai înalta stilizare din *Șase personaje* (unde se dovedește în chipul cel mai evident dubla dimensiune a teatrului pirandellian), dar trebuie surprinsă și în cadrul fiecărei comedii în parte, în treptata desprindere a tragediei personajului din drama fortuită a persoanei. Și, pentru a ne limita la un singur exemplu, care aduce cu sine considerații complexe (de tehnică, de limbaj, de punere în scenă), le este

---

[12] Aceasta este valoarea scenei la Pirandello : loc polemic, de demistificare a persoanei, și loc absolut, revelație a tragediei personajului.

Scanned with CamScanner

tuturor cunoscută, în *Șase personaje*, apariția miraculoasă, și totuși foarte firească, a Doamnei Pace (evocată și „cerută" de reconstruirea realistă a salonului ei), ivită „necesar" și „organic" din însăși realitatea reprezentării, adică dintr-o suprarealitate — în raport cu ficțiunea scenică și cu funcționalitatea personajelor — ce devine totuși adevărata realitate a personajului și legea sa de necesitate genetică [13]. Foarte bine. Critica a subliniat noutatea fantastică și originalitatea teatrală a acestei apariții care, la prima vedere, pare o găselniță, un truc scenic de valoare discutabilă ; și nu încape îndoială că aceasta este „evocarea" cea mai spectaculoasă și chiar cea mai sugestivă din teatrul lui Pirandello. Dar, dacă ne uităm bine, se nasc oare în alt chip călugărul biograf din *Henric al IV-lea* sau doamna Ponza din *Așa e (dacă vi se pare)?* Intră oare în acțiune în alt fel toate celelalte personaje ale lui Pirandello ? S-a atras atenția, și cu multă subtilitate, că toate personajele pirandelliene „cad" pe scenă, pică acolo, în ciuda foarte exactelor texte introductive, cu totul pe nepregătite [14]. Așa este drept : în scena lui Pirandello nu există cu adevărat, adăugăm noi, acea anonimă garanție naturalistă a verosimilității care este „banalitatea", și, într-adevăr, cerul de carton al tavanului s-a rupt pe neașteptate, ivindu-se o gaură uriașă, care proiectează pe dușumelele scenei distanța eternității. Personajele pătrund prin gaura aceea pe negîndite, în chip neprevăzut, constrînse de o obligație care nu este dictată în chip naturalist de către eveniment, ci de o necesitate absolută, pe care ele o poartă în ele și care le împrumută o tragică autonomie ; de o necesitate în afară de orice durată și pe care nu poți s-o recunoști dacă rămîi în limitele provi-

---

[13] „Așa se naște Doamna Pace printre cele șase personaje și pare un miracol, ba chiar un truc, pe scena aceea înfățișată în mod realist. Nu este însă un truc. Nașterea este reală, noul personaj este viu, nu fiindcă ar fi de mult viu, ci fiindcă, din fericire, și întocmai cum cere caracterul lui de personaj, se naște, ca să spunem așa, obligat" (*Prefață* la *Șase personaje*, ed. cit., p. 66).

[14] Este încă una dintre pătrunzătoarele intuiții pe care le dovedește eseul lui D e b e n e d e t t i, mai mult decît fericit în ce privește finețea descriptivă. O folosește și B e n t l e y, în eseul citat (p. 292).

Scanned with CamScanner

zorii și ridicole ale comediei burgheze, în care personajele apar pentru a face ca situația omului să devină imanentă și să poată fi dovedită.

Acesta este destinul și evoluția structurilor teatrale ale lui Pirandello, sensul ultim al trecerii lor de la o dimensiune de concretețe exterioară, de precisă definire istorică, la un nivel de sugestie lăuntrică. Originalitatea punerii în scenă confirmă excepționala, instinctiva și totuși conștienta însușire teatrală a lui Pirandello. Căci, după cum este limpede, el a fost nu numai poet, și nu numai autor de teatru, ci mai ales înnoitor al teatrului, tocmai fiindcă, aidoma lui Euripide și lui Shakespeare, a știut și a voit să conceapă intuiția dramatică a vieții într-un organism creator, în care să fuzioneze toate elementele prin care o operă de invenție și reprezentare devine un spectacol viu și complet din punct de vedere teatral. Tocmai pentru aceasta, reforma sa în ce privește mijloacele tehnice apare atît de originală și, în același timp, atît de durabilă, atît de organică și de neînlocuit : fiindcă se naște dinlăuntrul concepției poetice, care devine astfel condiția invențiilor de spectacol și a mijloacelor dramatice. Marii reformatori și teoreticienii teatrului din veacul al XX-lea vesteau, tocmai în intervalul de timp care cuprinde viața lui Pirandello, mesajele lor revoluționare ; iar teatrul, cînd nu recurgea la expedientul tehnicizărilor, oricît de seducătoare, ale dramaturgiei „spectaculare“ a lui Max Reinhardt, stiliza rezultatele ultimei experiențe expresioniste în simbolismul „marionetist“ al lui Gordon Craig, sau proslăvea, în fericita întîlnire dintre Stanislavski și Cehov, eliberarea, prin „atmosferă“, de cenușiul naturalist. Oamenii aceia noi lucrau în jurul lui Pirandello, dar adevărul e că Pirandello nu avea nevoie de ei. Revoluția lui tehnică, mai puțin ostentativă și mai puțin polemică, dar extraordinar de apropiată de tot ce era mai bun în ceea ce propuneau exigențele acelea, lua naștere din însăși legea dramaturgiei sale : și întocmai cum aceasta din urmă deschidea, pe seama sa, acel drum ideal al artei europene, care merge de la expresionism la suprarealism, la fel și tehnica ei cuprindea în sine soluțiile cele mai intim și mai puțin ostentativ avangardiste ale teatrului modern.

Scanned with CamScanner

Dat fiind caracterul fundamental al formulei „teatru în teatru" în dramaturgia pirandelliană, unica posibilitate de istorie interioară a teatrului este, dacă nu ne înșelăm, o istorie a momentelor succesive, în care acea bipolaritate a reprezentării (realist-simbolică) se realizează în unități expresive tot mai delicate și mai hotărîte. Desfășurarea acestei istorii ni se pare că înaintează, atît ideal cît și cronologic, de la epoca dramelor grotești și burgheze la aceea a lucrărilor mai complexe și tipic pirandelliene, adică de la înfățișarea indirectă a condiției umane (prin violenta redare a trăsăturilor descompuse ale persoanei) pînă la înfățișarea directă a tragediei personajului, care este victima și simbolul acelei condiții. Pentru ca apoi, și ca urmare a unei crize complexe, desfășurarea aceasta să se prăbușească într-o vlăguită și uneori greoaie reluare a celor două momente, în așa-zisele mituri și în complicatele drame din ultima parte a activității lui Pirandello.

Este într-adevăr greu de exclus din această istorie indiferent care lucrare a lui Pirandello, cu excepția, poate, a celor care, extrase direct din primele nuvele, constituie un experiment dramatic orientat în mod încă inconștient de concluziile filosofice din *Umorul* și din poetica expusă în *Se turnează*. Ne referim la lucrările de început, ca *Menghina, Dreptatea altora* (1899), *Lămîi din Sicilia* (1910), *Datoria medicului* (1911), în care se simte totuși apariția unor accentuări noi în schema psihologiei tradiționale. Din *Lămîi din Sicilia*, din mitul purității rustice care naufragiază aici în lumea coruptă a civilizației de pe continent, vor lua naștere apoi, după cum se știe, zonele luminoase, singurele omenește posibile, ale universului tragic pirandellian ; *Gîndește-te la asta, Giacomino* (1915), în care satira socială izolează în chip spontan o conștiință necontaminată și surîzătoare în fața vieții, o revanșă ideală în lumea bunătății și a libertății biruitoare ; și *Liolà* (1916), cea mai înaltă întruchipare a nostalgiei siciliene a lui Pirandello [15] și a triumfului inocent al „scandalului" [16],

---

[15] Cf. A. Gramsci, *Literatură și viață națională*, cit., pp. 283—4.

[16] „Piesa aceasta atestă energia primitivă care se află la baza suferinței personajelor sale ; *Liolà* este o dovadă a încărcăturii

Scanned with CamScanner

al purității anticonformiste și, în chip leopardian, al mitului natural.

Întemeierea adevăratului teatru al lui Pirandello devine însă explicită și definitivă în momentul celei mai mari conștiințe poetice și al celei mai intense suferințe omenești, în cele două mari „parabole" dramatice, *La ieșire* și *Așa e (dacă vi se pare)* (respectiv din 1916 și 1917); ele sînt un fel de punere la punct, pe planuri diferite și complementare, a definitiv lămuritei condiții a omului, și inaugurează cele două dimensiuni, realistă și simbolică, patetică și meditativă, în care această condiție va trebui să fie reprezentată. Parabole sau „mistere", ce-i drept, dar nu încă reprezentare dialectică, tocmai fiindcă structura dramatică se polarizează în ele pe două planuri opuse: cel al suferinței existențiale și cel al măsurii ei raționale, cel al *Omului gras* și cel al *Filosofului*, cel al emoționantei iluzii a celor doi nefericiți (domnul Ponza și doamna Frola) și cel al lui Lamberto Laudisi. Tocmai aici, în aceste lucrări se află revelația irefutabilă și exemplificarea paradigmatică a caracterului complementar al celor două planuri reprezentative ale teatrului lui Pirandello; și, în definitiv, radiografia didactic „materializată" a acelui proces ideal și expresiv prin care simbolul, sensul universal, eliberîndu-se de pronunțarea exterioară a „rați-

---

de instinct vital, de vivacitate reflexivă, care constituie în ele potențialul refulat și deviat de o societate ostilă. Această nostalgie a unui ritm de viață liberă și naturală va reapărea la Pirandello, cel din ultimii ani, dar ca o zadarnică aspirație a eroilor săi burghezi chinuiți ori ca veleitatea filosofică a barocelor și tîrzиilor sale «mituri». *Liolà* rămîne un fapt unic, care nu se va repeta niciodată. Stilizarea scenică a unui «posibil» pe care omenirea civilizată nu-l mai poate realiza" (cf. M. Baratto, *Teatrul lui Pirandello* extras din „Présences contemporaines", Nouvelles Éditions Debresse, Paris, f. dată, unul dintre cele mai inteligente eseuri pe care critica pirandelliană, în cadrul unei lecturi parțiale, le-a furnizat vreodată cu privire la teatru și la trăsăturile sale lăuntrice). Observații fericite în legătură cu „liberalismul protestant" al lui Pirandello din *Liolà* ne sînt însă furnizate de către Bentley: „dacă este conservator și «latin» atunci cînd apără convențiile stabilite împotriva scepticilor, este, în schimb, liberal și «protestant» atunci cînd simte că societatea este un dușman împotriva căruia individul, privit în «esența lui interioară», are nevoie de protecție" (*op. cit.*, p. 285).

Scanned with CamScanner

unii", este hărăzit să devină el însuși realitate omenească intimă și dramatică.

Acesta este sensul prezenței în cele două drame, și numai în ele, a unui personaj a cărui poziție inițială pare funcție, iar nu element al dramei. În fața suferinței naive și instinctive a Omului gras (iar apoi a Femeii, și a copilului), care — în situația excepțională a morților legați încă, pentru o clipă, de bucuriile netrăite ale zilei lor — înseamnă suferința regretului, nostalgia naivă a celui ce contemplă cu mîhnire trandafirii pe care n-a fost în stare să-i culeagă, să ridică Filosoful, care explică adevărata natură a durerii lor. Ea se află în modul de viață, în necesitatea de a da o formă proprie dorinței de a exista, în cerința de a avea o consistență într-un chip oarecare, de a da o „casă" sentimentelor noastre, o realitate aparentă dorințelor, în nevoia de întrupare în relativitatea rolurilor. A trăi înseamnă deci a fi încorsetat în anumite forme, a da o realitate iluzorie realității lăuntrice, ființei care, pentru a exista, trebuie să se trădeze ; și a suporta, fără putință de mîngîiere, propria imposibilitate absolută („Este soarta însăși a acelui infinit care se află în noi, atunci cînd, pentru cîtăva vreme, ea se întruchipează în această aparență ce se numește om, formă trecătoare pe acest nestatornic grăunte de pămînt pierdut în spații"). În tonul poetic al regretului (splendidele reprezentări, cea a copilului cu rodia și cea a iubirii de mamă, iluzii ale unei relative trăinicii, ale unei purități imposibile) se întrevede atunci semnificația extremă a condiției umane, exilul veșnic al omului, prizonier al formelor și victimă a inconsistenței lor. Tot astfel, în fața tainei sentimentale a lui Ponza și a sărmanei mame, în fața nemiloasei curiozități a burgheziei provinciale — cufundată totuși în drama celui răscolit de prăbușirea relativistă a propriilor certitudini, a propriilor idoli gnoseologici — stă Laudisi, care încearcă zadarnic să explice grotesca inconsistență a faptelor și a certificatelor care le confirmă ; mișcătoarea nevoie de a garanta, prin renunțarea la un adevăr obiectiv imposibil, un biet adevăr al sentimentelor, al iluziilor. Adevărul nu există, există numai dezagregarea lui în relativul vieții, multiplicarea și pulverizarea eului și a obiectului său cognitiv. Aceasta

Scanned with CamScanner

este viața, o îngrămădire haotică de forme deșarte, și o necontenită irosire și moarte a iluziilor noastre („...da, sînt fiica doamnei Flora... și a doua nevastă a domnului Ponzo... da, iar pentru mine sînt nimeni !").

Rațiunea este deci cea care dezvăluie, în inconștienta și relativa dramă a persoanelor, semnificația absolută a tragediei personajului ; de pe o poziție exterioară, parcă, faptelor, de pe un loc de ideală învățătură (care va trece apoi, în chip material, din Pirandello, într-o mare parte a teatrului modern ; și să ne gîndim numai la cea mai cunoscută dintre dramele lui T. Wilder, *Un orășel),* ea vestește și lămurește „istorica" sa responsabilitate, inevitabila sa funcție de nimicire a omului și a realității. Făcînd aceasta, ea renunță însă, pe nesimțite, la impasibilitatea sa „exterioară", la „înstrăinarea" sa în raport cu drama ; în timp ce nimicește timpul convențional al reprezentării realiste, cade ea însăși în simbolul pe care l-a generat și devine cea mai deșartă dintre acele forme, elementul esențial al durerii omenești. După ce au dezvăluit totul — epuizîndu-și astfel funcția lor didactică și provizorie — Filosoful și Laudisi intră pentru totdeauna în obiectivitatea scenei. Cortina se trage în spatele lor : soarta li se va împlini în limbaj, în frămîntata pasiune a personajului lui Pirandello. În timp ce restul aparențelor dispar, pierdute de-aici înainte în neant, iar viața celorlalți continuă mai departe, iluzie fără realitate, Filosoful își plînge condiția sa de veșnică deziluzie, de veșnică inconsistență, în ultima replică a dramei („...voi rămîne singur aici, continuînd să gîndesc"). Și în timp ce ceilalți, amuțiți de glasul femeii voalate, vor începe din nou să-și iubească iluzia lor ori să-și descarce profundul lor scepticism într-o învinuire de nebunie, Lamberto Laudisi va rămîne să asculte veșnic ecoul înoremenitor al rîsetului său : nu rîs adevărat, ci schimonosire tragică a unei dureri care-l implică și pe el.

Odată stabilită astfel dialectica dintre cele două elemente ale reprezentării, Pirandello, pornind de la această cucerire definitivă, cheamă înapoi vechile simboluri ale polemicii sale sociale, persoanele sărmane, situațiile dificile ; privite în nuvele cu o uimire care le făcea comice

Scanned with CamScanner

și vrednice de milă, ele sînt acum adîncite în chip mai organic în dimensiunea tragică a adevăratei lor condiții. Din înfrigurata experimentare a temei „rolului", intuită, indicată și de asemenea explicată în nuvelele din epoca *Umorului,* iau într-adevăr naștere marile personaje ale grotescului pirandellian : Ciampa din *Tichia cu clopoței* (1917), din nuvelele *Adevărul* (1912) și *Anumite îndatoriri* (1912) ; Baldovino din *Bucuria cinstei* (1917), din *Ucenicie* (1915) ; Leone Gala din *Jocul rolurilor* (1918), din *Cînd s-a înțeles jocul* (1913) ; Martino Lori din *Totul cum se cuvine* (1919), din *Veghea* (1904) ; și, pe un plan minor, Memmo Speranza din *Dar nu e un lucru serios* (1918), din povestirea omonimă (1910), iar Evelina din *Doamna Morli, una și două* (1920), din *Stefano Giogli, unul și doi.*

Problema „măștii" este într-adevăr conținutul dramei lui Ciampa, expresivul și foarte concretul stegar al marii teme pirandelliene, eroul viclean și victima suferindă a rolului. În el, tema aceea se întrupează cu adevărat, devine umanitate și protest social, este trăită în toate posibilele articulații ale necesității sale tragice și grotești, ca osîndă și ca apărare, ca pretenție ridicolă de demnitate exterioară și ca dramatică nevoie a unei consistențe ; și devine comportament, anxietate vitală și chiar ocrotire înduioșătoare a unor sentimente mai adevărate, dialectică autentică de pasiune și rațiune, de durere și de simbol. Cînd masca socială a căzut și toți din jur descoperă nefericirea lui conjugală, Ciampa își dezvăluie sufletul, rana umanității lui tăcute [17] ; iar de rolul acela se-agață

---

[17] „Și cum puteți ști dumneavoastră, doamnă, de ce fură unul, de atîtea ori ; de ce ucide unul, de atîtea ori ; de ce, de atîtea ori, unul — să zicem urît, bătrîn, sărac — iubind o femeie care îi ține inima strînsă ca într-o menghină, nici nu apucă să rostească un : ah ! că se și trezește cu el stins pe buze printr-un sărut, din pricina căruia acest sărman bătrîn se chinuie și se îmbată — cum puteți ști dumneavoastră, doamnă, cu ce dureri trupești, cu ce suferințe se poate împăca bătrînul acesta, pînă la a împărți iubirea acelei femei cu un alt bărbat, bogat, tînăr, frumos — mai cu seamă cînd femeia aceasta îi dă satisfacția că el este totuși stăpînul și că lucrurile sînt făcute în asemenea chip încît nimeni să nu-și poată da seama ? — Vorbesc în general, să fim înțeleși ! Nu vorbesc de mine ! Asta e ca o rană, doamnă : o rană rușinoasă, ascunsă."

Scanned with CamScanner

cu forța desperării, ca de ultima și unica lui apărare, ca de ultima resursă de viață ce i-ar mai rămîne. Prin ea, odată experimentate zadarnic „corzile", supapele sociale de care omul dispune, cea „socială" (ipocrizia convențiilor sociale) și cea „serioasă" (rațiunea), se-arată gata să întrebuințeze coarda „nebună", gestul de răzvrătire, nebunia prefăcută, în care lumea nu crede, fiindcă fiecare acceptă duioșia minciunii ori comoditatea ipocriziei :

„Măcar de-aș putea s-o fac cum mi-ar plăcea mie ! Să desfășor, doamnă, aici... cu adevărat, întreaga coardă nebună, să-mi înfund pînă peste urechi tichia cu clopoței a nebuniei și să ies în stradă, ca să scuip adevărul în obrazul oamenilor."

Răzvrătirea lui Ciampa nu s-a arătat atît de desperat omenească și nici apărarea micului și ridicolului său rol nu s-ar dovedi atît de necesară și de înnebunitoare, dacă sărmanul erou n-ar ști că jocul acela zadarnic este numai un element al unui joc mai misterios și mai teribil :

„Sîntem doar niște marionete, dragă domnule Fifì ! Duhul dumnezeiesc pătrunde în noi și devine marionetă. Marionetă eu, marionetă dumneata, toți numai niște marionete. S-ar cuveni să ne fie de-ajuns, sfinte Dumnezeule, faptul că ne-am născut marionete prin voința divină. Dar nu ! Fiecare devine mai apoi marionetă pe seama sa : atît cît poate să fie marionetă sau cît crede că este."

Ciampa își apără pînă la limita puterilor ficțiunea sa, ascunzișul vrednic de milă al rănii sale, aidoma celui ce știe că aceasta, oricît de cumplită și de nedreaptă ar fi, este unica lui putință de viață și de moarte, la fel cu cineva care, pentru o clipă, ce-i drept, dar veșnică, a încercat, într-un neașteptat naufragiu, drama inconsistenței.

Identică, în fond, este drama lucizilor constructori de „roluri", drama falimentului logic ce se degajă din comediile rămășagului absurd : *Bucuria cinstei* și *Jocul rolurilor*. Critica pirandelliană a folosit întreaga ei adîncă subtilitate în legătură cu Baldovino și cu Leone Gala,

Scanned with CamScanner

acești supraoameni ai raționalismului, acești monștri ai logicii ; după părerea noastră, nu a acordat însă atenția cuvenită „timpului" ideal al convenției lor scenice, trecutului și viitorului, căci, dacă nu greșim, numai astfel e posibilă înțelegerea adevăratei naturi a dramei lor. Baldovino este o ființă ratată, dacă ne gîndim la viața pe care-a trăit-o : a iubit, a speculat, a înșelat ; lipsit de frîne morale și de imbolduri sentimentale, rolul său de personaj nu este decît încercarea de a-și reconstrui o formă în care să consiste, dincolo de scurgerea fără valori și fără posibilități care este viața lui coruptă și dezagregată ; ba chiar încercarea de a tezauriza unica experiență, aparent pozitivă, care-i rămîne : o construcție lucidă, programatică, exactă pînă la cele mai analitice articulări, voită și realizată de rațiune, o construcție logică, separată de planul vital, mecanică și desăvîrșită. Cu o astfel de armă în mînă, cu acea apărare lipsită în aparență de riscuri și de capcane, jocul este într-adevăr ușor, răzbunarea inevitabilă : umanitatea rătăcită și tulburată a celorlalți nu numai că se înclină, acceptînd hegemonia infailibilă a eroului, dar ajunge să-i accepte pînă și farmecul, să-i admire stăpînirea totală și s-o răsfrîngă în culori umane și patetice. La fel și Leone Gala : ajunge la trîndăveala imperturbabilă a rafinatei lui bucătării după un faliment conjugal, adică după naufragiul viselor sale și după spulberarea aspirațiilor lui omenești [18]. Și el, după ce se trezește la realitate, după ce a înțeles jocul, caută o apărare [19] care să-i dea oricum o formă a sa,

---

[18] „Aproape îndată după aceasta, ea a început să bombăne, să se agite, să se zvîrcolească furioasă, ca să evadeze... iar eu... te asigur, Guido, că am suferit mult... S-a ajuns apoi la soluția aceasta. I-am lăsat aproape totul, luîndu-mi numai cărțile și vasele mele de bucătărie". Să se citească însă întreagă această scenă din primul act : cea în care Leon îi povestește lui Guido preistoria sa, precum și dragostea încă stăruitoare care îl leagă de soția sa.

[19] „*Să te aperi*, spun eu ! De ceilalți, și mai cu seamă de tine însuți ; de răul pe care viața îl face tuturor, în mod inevitabil ; de cel pe care mi l-am făcut singur, din pricina ei, atîta amar de ani ! de cel pe care i-l fac ei, chiar așa, izolat cu desăvîrșire, cum mă gîndesc ; de cel pe care mi-l faci tu mie..."

Scanned with CamScanner

o posibilă consistență ; iar efortul său lucid, chinul său coerent este de a se refugia cît mai mult cu putință între acele limite, în acea fortăreață de neomenie care este ultimul hotar îngăduit omeniei sale.[20] Îi vine ușor atunci să ucidă sentimentele, să se distreze cu suferințele celorlalți, să-și golească viața de conținutul ei de pasiuni și să străpungă coaja oului cu acul ascuțit al conceptului, să-l facă să se învîrtă și să alunge sentimentul, să măsoare cu surîzătoarea și superioara lui desperare durerea modestă, inevitabil relativă, a celor care trăiesc în preajmă-i :

„Da, dar te răsplătește o bucurie minunată : jocul minții, care îți limpezește toată tulburarea sentimentelor, care-ți fixează în linii calme și precise tot ceea ce se frămîntă tumultos înlăuntrul tău...

...Iată, este ca și cum, pe neașteptate, te-ar izbi un ou proaspăt, venit nu se știe de unde... Dacă nu ești gata să-l înșfaci, vei fi lovit și-l vei lăsa să cadă. Și într-un caz, și într-altul, te va împroșca, ori în față, ori în spate. Dacă ești gata, îl prinzi, îi dai gaură și-l bei. Ce-ți rămîne în mînă ?

„Să nu ne mai mulțumim să trăim pentru noi înșine, ci să-i privim trăind pe ceilalți, și chiar pe noi înșine, din afară, în acea puțină vreme cît sîntem nevoiți să trăim".

[20] „Vai, tristă poveste, dragul meu, cînd cineva a înțeles jocul.

Guido... Tu l-ai înțeles ?

Leone. De cîtva timp și, de asemenea, și leacul cu care se poate scăpa.

Guido. Dacă mi l-ai spune și mie !

Leone. Ei, dragă, nu e un leac pentru tine. Ca să scapi, trebuie să știi să te aperi. E vorba însă de o anumită apărare... voi spune desperată, pe care poate că tu nu ești în stare nici măcar s-o înțelegi.

Guido. Cum adică, desperată ? Îndîrjită ?

Leone. Nu, nu, desperată, dragă, desperată, în sensul unei desperări adevărate și propriu-zise, dar fără o umbră măcar de amărăciune din pricina aceasta.

Giudo. Și de ce apărare e vorba atunci, iartă-mă ?

Leone. De cea mai hotărîtă, de cea mai neclintită, tocmai fiindcă nici o speranță nu te mai îndeamnă să înclini către o concesie, fie chiar minimă, nici față de ceilalți, nici față de tine însuți."

Scanned with CamScanner

Guido. Coaja goală.

Leone. Asta este ideea. O înfigi în axul acului tău și te distrezi, făcînd-o să se învîrtească, ori te joci cu ea, încet, încet, trecînd-o dintr-o mînă într-alta, ca pe o minge de celuloid : Hopa, hop, hopa, hop... iar apoi : trosc ! O strivești în mînă și o azvîrli cît colo.“ [21]

Între timp, dezamăgiți ca și el de pulverizarea sentimentelor și a experiențelor, dar incapabili să-și afle salvarea în rîsul monstruos al desperării intelectuale, ceilalți îi vor accepta atît de mult dominația încît vor asculta în chip automat de îndemnurile lui și vor alerga spre moarte ca spre soarta obligatorie a ființelor inferioare.

Rolul este ușor. Dar este un rol. Angelo Baldovino și Leone Gala, acești titanici voluntari ai mascatei autoreprezentări, aceste ființe lucide, care cred că au înțeles jocul, nu știu că fac parte din el ; nu știu că și rolul lor, mai ales al lor, este o parte din joc. Angajamentul rațional care a strivit viața celorlalți, care a ucis în copilă dra-

---

[21] Îi vine ușor să-l ia în rîs pînă și pe Bergson. Pasajul în care Leone își rîde de Bergson este foarte interesant. Pe de o parte, Pirandello intuiește, prin eroul său, contradicția intelectualistă a intuiționismului, poziția lui de raționalism nu atît răvășit, cît răsturnat.

„Tot ce este curgător, viu, mobil, întunecat în realitate, da, domnilor, scapă rațiunii... Dar cum îi scapă, asta nu știu, din moment ce domnul Bergson o poate spune. Cum de-o spune ? Cine-l face s-o spună, dacă nu rațiunea ? Și, ca atare, mi se pare că nu-i scapă, nu-i așa ? E un renghi foarte frumos, ăsta pe care rațiunea i-l joacă domnului Bergson, lăsîndu-l să creadă că ar fi fost detronată și umilită de el, spre desfătarea nespusă a tuturor cucoanelor iraționale din Paris ! Dar ascultați. După el, rațiunea poate să judece numai laturile și caracterele identice și constante ale materiei ; are deprinderi geometrice, mecanice ; realitatea este o curgere neîntreruptă de veșnică noutate, pe care ea o fracționează în nenumărate părticele stabile și omogene.“

Pe de altă parte însă, în animația scenei (întîmplător străbătută de referința la cultură) ironia adevărată, și mila care izvorăște din ea, se îndreaptă către Leone, acest rationalist incoruptibil care, la rîndul său, se amăgește și mai crunt că ar poseda cheia jocului rolurilor ; în vreme ce nu-și dă seama că trăiește un alt rol, cel mai falimentar, cel mai omenesc și cel mai vrednic de compătimire.

Scanned with CamScanner

gostea (trezind, da, o alta, dar rece și nefericită ca o hotărîre a voinței) se prăbușește, în cele din urmă, cînd Baldovino se descoperă implicat în energia umană a sentimentelor și cînd i se dezvăluie — ca într-o clipă de groază — caracterul abstract, monstruos și insuportabil al acelei forme inumane [22]. Iar jocul rece și deznădăjduit al lui Leone Gala se descoperă a fi și el, în cele din urmă, nu stăpînire a vieții, ci însuși act de viață, sentiment de

---

[22] „Nu vreți să țineți seamă de mine? Vi se pare că pot exista aici numai ca o lumină pentru dumneavoastră, și gata? La urma urmelor, am și eu biata mea carne, care strigă! Am și eu sînge, amărît de tot veninul amintirilor... și mi-e teamă c-o să mi se-aprindă! Ieri, dincolo, cînd domnul acesta mi-a azvîrlit în obraz, în fața nobilei dumneavoastră fiice, presupusul meu furt, am căzut, mai orb decît el, mai orb decît toți ceilalți, într-o altă cursă, încă și mai gravă, pe care, de zece luni, stînd aici, alături de fiica dumneavoastră, aproape fără a cuteza s-o privesc, mi-a întins-o pe furiș această carne a mea: s-a slujit de capcana dumneavoastră copilărească, domnule marchiz, pentru a mă face să simt prăpastia. Trebuia să tac, ați înțeles? să rabd în fața ei insulta dumneavoastră, să trec drept hoț, în fața ei; să vă iau apoi între patru ochi și să vă spun, și să vă arăt că nu era adevărat și să vă constrîng a fi de acord ca, între noi, să continuăm a ne juca rolul, în taină, pînă la capăt. — N-am fost în stare să tac. — Carnea mea a strigat! — Voi... ea... tu... mai aveți curajul să mă opriți?"

„Și nu trebuia, doamnă!... — nu am vorbit eu — niciodată — aici: a vorbit o mască ridicolă! — Și de ce? Voi, toți trei, înfățișați aici sărmana omenire care suferă în bucurie și se desfată în chinul vieții sale. O biată mamă lipsită de tărie a fost în stare să săvîrșească aici jertfa de a consimți ca fiica ei să iubească în afara oricărei legi! Iar dumneavoastră, stăpînită de dragostea pentru un om de ispravă, ați putut să nu vă gîndiți că omul acesta era, din nefericire, legat de o altă femeie! — Toate acestea vi s-au părut a fi culpe? Ați dorit să îndreptați imediat totul, chemîndu-mă pe mine aici? — Iar eu am venit să vorbesc într-un limbaj asfixiant, cel al unei onestități prefăcute și împotriva firii, contra căreia ați cutezat să vă răzvrătiți! — Știam bine că, în timp, ceilalți doi aveau să nu mai poată accepta consecințele. Umanitatea lor trebuia să se răzvrătească!... Și mi-a plăcut mult, credeți-mă, să-i văd acum urzind uneltirea aceasta împotriva celei mai grave dintre consecințele pe care li le prezisesem! — Adevărata primejdie pentru dumneavoastră, doamnă: ca, în cele din urmă, să le acceptați! și le-ați și acceptat, de fapt, ați putut să le acceptați fiindcă, din nefericire, în dumneavoastră, odată cu maternitatea, trebuia să moară și amantul."

Scanned with CamScanner

răzbunare[23], dragoste jignită, dreptate trădată. Leone și Baldovino sînt, în cele din urmă, adevăratele victime ale dramei. Falimentul jocului, al iluziei raționaliste a celor două mari figuri, dezvăluie deci, încă o dată, aspirația tragică, suferința și năzuința personajului pirandellian ; căutarea, oricît de cruntă și de inumană ar fi ea, a unui „rol" de trăit, și căderea în prăpastia de neconsistență care este condiția sa.

Condiția aceasta este înfățișată de asemenea în *Totul cum se cuvine* și în *Ca înainte, mai bine ca înainte ;* dar, în vreme ce în cele două drame precedente, timpul scenic se concentra asupra „rolului" și asupra desfășurării lui istorice, în acestea două din urmă se concentrează în tragicul avertisment al „neantului", pe care ființa îl suferă cînd rolul ei s-a sfîrșit, și în căutarea nouă și desperată a unei forme noi, a unei ulterioare iluzii de consistență. Este tocmai cazul lui Martino Lori și al Fluviei Gelli.

Martino Lori este omul onest și inocent, unul dintre numeroșii puri pirandellieni, care trăiește în mod inconștient acel joc al rolurilor pe care îl vrea societatea : își trăiește viața de funcționar respectabil, de tată iubitor și de văduv nemîngîiat, fără să bănuiască deloc adevărul, fără să-și dea măcar seama că duioșia aceasta a sentimentelor sale stîrnește în juru-i disprețul și sila, mai ales în fata care știe că nu-i a lui : ceilalți cred că a acceptat rolul său închipuit de „mulțumit" și îl exclud fără milă din relațiile lor mai intime. Cînd dezvăluirea țîșnește pe neașteptate, iar Lori pricepe că adevărul acela care era viața lui nu înfățișa decît o ficțiune dezgustătoare și că tot trecutul său, toată lumea sa, sentimentele sale erau altceva decît își închipuia și voia să fie, el se prăbușește, se simte pierdut. Aici stă toată drama sa : în pulverizarea formei („Dar atunci, eu unul n-am fost niciodată în viață"), în încremenirea neașteptată a existenței lui, într-o mască îngrozitoare și zadarnică ; în fap-

---

[23] „Nu credeți, însă : eu, care sînt totuși îmblînzitorul, rîd de mine fiindcă mă văd ca atare în acest rol pe care mi l-am impus față de sentimentele mele ; și-ți jur că uneori m-aș simți înclinat să mă las sfîșiat de una dintre aceste fiare... chiar de tine, care mă privești acum cu atîta blîndețe și cu atîta căință".

Scanned with CamScanner

tul că trebuie să refuze de-aici înainte iluzia aceea care-l făcea să trăiască („Înţelegi că acum nu mai am nimic care să reziste în mine ? Unde sînt acum ? Ce caut aici ?... N-am fost niciodată nimic, nu mai sînt nimic, nu mai am nimic... Am trăit într-o amăgire, fără nici un sprijin !“) şi, totodată, în simţămîntul că, fără iluzia aceea, viaţa devine de-acum încolo o imposibilitate, viaţa înseamnă neant („Nimic tu pentru mine, nimic eu pentru tine, nu mai există nimic. Şi dac-ai şti cum îmi dau acum seama, dintr-o dată, că sînt atîţia ani de cînd dăinuie nimicul acesta !“). Anxietatea izvorăşte din sentimentul condiţiei tragice a celui care se găseşte „în afară“ (Şi ca atare... şi ca atare, eu... ah, Doamne, cum oare o să mai pot trăi ?“) şi în încercarea desperată a unei noi forme de consistenţă, a unei noi iluzii, care să-l definească şi să-l împingă din nou în desfăşurarea tragică, dar necesară, a existenţei.

În schimb, Fulvia Gelli este încă mai de mult „în afară“, o epavă a vieţii, o victimă curajoasă a jocului rolurilor. Înşelată şi trădată de mii de ori, pulverizată în păcatele şi în prefăcătoriile celorlalţi, drama ei stă în suferinţa unui exil uman din care ştie că nu mai poate reveni. Anxietatea ei este strigată toată în actul întîi, cel mai profund şi cel mai împlinit, în scena în care, în faţa dramei mărunte a soţului şi a ultimului amant (aici, pentru prima oară, pînă şi personajele puţin importante trăiesc aceeaşi dramă a prăbuşirii morale şi a căutării), ea îşi despoaie sufletul pînă la chin ; mînjindu-se cu noroi, ea măsoară cu adîncimea suferinţei sale exaltarea ipocrită a călăilor săi pocăiţi, îi demască lucid, îi surprinde în adîncurile tăinuite ale sufletului, în convenţionalitatea grotescă a formelor lor. Cu toate acestea, ca una care a suferit mai mult, suferă pentru ei, şi, întocmai cum, la început, voia ca, prin sinucidere, să-i scape de luciditatea chinuitoare a judecăţii sale şi să-şi interzică dezvăluirea jocului ridicol al rolurilor lor, la fel şi acum, pentru a-i salva, pentru a-i ajuta să-şi satisfacă morala lor abstractă, se lasă convinsă de către soţ să reintre în viaţă, să accepte o ficţiune demnă de milă. Singura realitate care poate să-i dea o formă este copilul ei, iar ea încearcă să o trăiască ; cu setea aceea de absolut care este

Scanned with CamScanner

tendința cea mai înaltă și cea mai tainică a personajului pirandellian. Absolutul nu poate consta însă în ficțiunea aceea conștientă ; iar în fața dramei copilului său, care o iubește ca mamă moartă și o disprețuiește ca ființă vie, Fulvia refuză rolul mincinos și revine la soarta ei de neantizare, după ce încercase căutarea zadarnică a consistenței.

Ciampa, Baldovino, Leone, Martino, Fulvia ; și, alături de ei, frații mai mici, Memmo Speranza *(Dar nu e un lucru serios)*, Eva Morli *(Doamna Morli una și două)*, Chiarcaro *(Autorizația)* ; comediile lor, de ființe descompuse și căutătoare, dezvăluie o situație de o impresionantă unitate, un destin comun de suferință. Pirandello își dezvoltă aici dorința lui de a „compune un singur cîntec" : din situațiile nenumărate și din convenționalitatea grotescă a societății burgheze a desprins tragedia unitară a condiției umane.

O reprezentare încă și mai directă a acestei condiții o găsim în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* (1922), în *Viața ce ți-am dat* (1923) și, mai ales, în uimitoarea tragedie a lui *Henric al IV-lea* (1921), unde situațiile sînt rezolvate într-o adîncă interiorizare și în personaje de valoare explicit universală. Drama Annei Luna — în care tema nuvelei *Pensionarii memoriei* (moare cu adevărat cel care rămîne, căci nu mai are realitatea pe care i-o dădea cel dispărut) devine chin interior în contact cu tema maternității — este drama mamei osîndite să moară în viața de fiecare zi, atunci cînd nu va mai putea să-i dea fiului dispărut viața de amintiri pe care continua să i-o dea. Dincolo de moartea naturală, fiul acela îi murise în ziua în care, fugind de ea, își creease viață în inima unei alte femei ; iar ea, Anna, continua să-l trăiască pe *el*, cel de mai înainte, în amintirea unei posesiuni exclusive, în dorința de a-l face să trăiască în ea, veșnic. De aceea se și împotrivește, printr-o mîndră și duioasă apărare, doliului provizoriu al celorlalți, continuînd să-l păstreze în ea, să-l trăiască în amintire. Intervine însă cea de a doua moarte, cînd în locul ei, o altă mamă (nora) începe să dea viață unui alt fiu ; soția care, mai înainte, continua, îm-

Scanned with CamScanner

preună cu ea, să-i păstreze feciorul viu în memoria sentimentelor, devenind acum mamă a unui fiu al său, se va îndepărta cu adevărat de amintirea dătătoare de viață. Iar ea, Anna, singură, își vede fiul murind în resemnarea celeilalte, în maternitatea celeilalte ; și, în descoperirea iluziei sale, își plînge moartea de fiecare zi, mistuirea fără scop și fără realitate. Dureroasa poveste a părut sinuoasă, iar uneori chiar obscură, în acea aparentă construire a ei pe relația reciprocă moarte-viață, încordată din punct de vedere psihologic și, pînă la urmă, incoerentă. Și chiar ar fi sinuoasă, dacă valoarea ei dramatică s-ar baza pe verosimilul unei psihologii normale, fie chiar la limitele nebuniei. Adevărul este însă că intensitatea umană a întîmplării Annei exprimă aspirația către o eternitate a calității de Mamă, care să nu țină seama de mutația lucrurilor, de fapte și chiar de moarte ; și țintește la cucerirea unui sentiment imutabil, care să întrerupă curgerea, mistuirea grăbită și nemotivată a existenței.

Aceeași angoasă se ascunde și în povestea Ersiliei Drei, în dorința ei curată de a avea un veșmînt alb. Aici, adevărata dramă se deslușește în însăși împletirea diferitelor niveluri dramatice, în progresiva „dezbrăcare" a personajului de veșmintele convenționale ale minciunii individuale, ale minciunii sociale. Ca de obicei, faptul este doar trecut, iar suferința însăși este glas, tot mai autentic și mai sincer, al unei dureri universale, al unui hotar pe care zadarnic îl pui și peste care zadarnic treci. Tragedia existențială este înfățișată în succesivele mărturisiri ale Ersiliei : de la protestul social („Slujire-ascultare-neputință de a fi ceva. Un halat uzat, care se-agață în fiecare seară într-un cui, pe perete, Doamne, cît este de înspăimîntător să nu te mai simți gîndit de nimeni"), la suferința solitară a sufletului lipsit de mîngîiere („Viața, a fost odată ! Viața asta care mă suportă — Doamne, ce desperare ! — fără ca, pentru mine, să fi putut să aibă vreodată consistență !") și la vibrantul denunț al umanității și al cărnii jignite :

„Eu... n-am fost niciodată în stare să fiu ceva... Doamne, nici măcar un obiect, știu și eu, de cretă, plămădit cu mîinile, care, dacă îți cade, se sparge, iar sfărîmăturile de pe jos îți spun măcar că fusese un lucru

Scanned with CamScanner

oarecare... Viaţa mea... o zi după alta... şi nimeni care să fi putut fi vreodată al meu... Eu, toate lucrurile, cum m-au vrut, la întîmplare, fără să mă pot descurca vreodată... smulsă de ici, de colo... sfîşiată... şi niciodată, nimic care să-mi îngăduie să spun : Exist şi eu !"

Acesta este exilul Ersiliei : o viaţă pe care nici nu poţi s-o recunoşti în fărîmăturile ei împrăştiate, dorinţa mişcătoare a unei forme, chiar relativă, chiar iluzorie, care — pentru carnea trudită şi pentru sufletul gol, pentru o clipă măcar, pentru clipa morţii — să o înveşmînteze în absolut, să-i redea pe deplin inocenţa pierdută.

„Doamne Sfinte, sigur, să ne acoperim cu o îmbrăcăminte curată, asta e totul. Nu mai aveam niciuna, ca să-ţi pot apărea în faţă. Şi-atunci am vrut... am vrut ca, măcar pentru moarte, să-mi fac o haină curată. Iată, vedeţi de ce-am minţit ? De asta, v-o jur ! N-am putut să am niciodată una cît am trăit, cu care să mă pot arăta în lume, care să nu-mi fi fost smulsă de atîţia cîini... care-au sărit veşnic pe mine, pe orice cale, sau care să nu-mi fi fost terfelită de sărăcia cea mai josnică şi mai ticăloasă — am vrut să-mi fac una — frumoasă — pentru moarte — cea mai frumoasă — cea care fusese pentru mine ca un vis... dar pentru a muri, pentru a muri, pentru a muri, dar gata — asta e — plînsă puţin de către toată lumea, şi gata. — Ei bine, nu ! nu ! N-am fost în stare să o am nici măcar pe asta ! Nu ! Să mor goală... Plecaţi acum, duceţi-vă. Lăsaţi-mă să mor liniştită : goală."

Singurul care nu se pricepe, care nu e în stare să născocească iluzii, ficţiuni înduioşătoare, în care să-şi închidă vremelnic existenţa, este Henric al IV-lea, cel mai desperat şi mai tragic dintre personajele lui Pirandello. Pasiune şi conştiinţă, iluzie şi realitate, se întrupează în el, încă înainte de a se deosebi, cu o forţă de nimicire lăuntrică şi de chinuitoare reciprocitate care-l transformă într-o figură de supraomenească măreţie, simbolul desperării umane, îngăduindu-i să se alăture în mod spontan

Scanned with CamScanner

celor mai mari personaje ale teatrului din toate vremurile. Cum se întîmplă întotdeauna, cînd e vorba de ființe cu adevărat nemuritoare, este greu, fără îndoială, să se încerce o analiză care să creadă că va putea urmări pînă în cele mai intime vibrații halucinanta desfășurare a solilocviului său și a nesfîrșitei lui nebunii ; pînă-ntr-atît reiese în solemnitatea lui fără credință și în goliciunea lui fără scăpare nenumăratele articulații ale acelei teme centrale, ale acelei condiții umane care constituie unicul conținut al teatrului lui Pirandello. O asemenea cercetare ar fi de-ajuns, în definitiv, nu numai pentru a măsura geniul dramatic al scriitorului, dar și pentru a confirma întregul lui drum filozofic și artistic.

Numai că, după cum am arătat de mai multe ori, ne propunem să oferim aici nu atît o descriere a rezultatelor expresive, cît o perspectivă — și nu numai de conținuturi, dar și de modalități și de motivări istorice — care s-o facă posibilă și adecvată : în cazul de față, o reconstituire sintetică a bogăției umane și artistice a figurii lui Henric al IV-lea, în istoria dramaturgiei pirandelliene. Fiindcă Henric al IV-lea este, da, cea mai complexă, cea mai realizată, cea mai polivalentă dintre creaturile dureroase ale acestei istorii ; dar, printre celelalte, el este și creatura cea mai direct simbolică a chinului lor comun. Și trăiește nu numai drama autentică a acelor creaturi, tragedia condiției umane, adică, dar și toate posibilele dimensiuni și articulații, toate momentele posibile ale convenției lor scenice, toate complexele etape ale zadarnicului lor drum către veșnicie.

El nu are o formă : a pierdut-o într-o zi, odată cu tinerețea și cu dragostea, în cavalcada „istorică“ a unui carnaval burghez, în trădarea săvîrșită de societatea sa nedreaptă și coruptă. I-a rămas o imagine falsă, fixată în cadrul sălii tronului, oglindă batjocoritoare și măsură tragică a ne-existării sale. Este singur, blestemat, în ritmul de neoprit al devenirii sale, pradă multiplicității, relativității fără scăpare ; asistă, în spaima nocturnă, la fărîmițarea nesfîrșită a propriului eu, la sfărîmarea prezentului și la naufragiul memoriei, la moartea viitorului. Discontinuitatea este destinul său, ba chiar momentul său

Scanned with CamScanner

etern [24] : iar prin ea trăiește spaima relativului, anularea oricărui act și înghețarea irațională a fiecărui cuvînt. Totuși, osîndirea aceea la informal, exilul însuși, durerea, îi sînt oferite — prin puterea unei desperate inteligențe — ca ultima posibilitate de dobîndire a formei, ca un refugiu relativ în care, oricum, să poată ajunge, cu forța tragică a fiecărei clipe. Și, aidoma lui Henric la Canossa, se pregătește să experimenteze jertfa propriei umilințe, renunțarea voluntară la propriul infinit, să trăiască, avînd drept singur rol tocmai excluderea aceea, deprimarea aceea a singurătății ; născocește un jargon, din gesturi, din veșminte, din cuvinte, își pune masca sub care viața l-a întemnițat, sub care, absolutizîndu-l în chip mincinos, l-a osîndit la relativ. Sila față de ceilalți, pricină și prilej al răului, devine în el voință de a ajunge așa cum îl văd ceilalți, cum l-au vrut ei. Și se tîrăște prin încăperile întunecate ale temniței, privind numai o lună incredibil de îndepărtată, pierdută ca un vis de o străveche inocență. Cînd însă ceilalți îl ispitesc și, nepăsători față de iubirea-durerea sa, îl izbesc încă o dată cu replicile înșelătoare, mincinoase, ale comediei lor, cînd, mecanisme inconștiente ale unei farse tragice, îi smulg de pe față masca jalnică a sacrificiului, minciuna dureroasă a necesității, atunci el se răzvrătește, ucide, acuză, protestează : din garderoba artificială a desperării sale, care este destinul său de inconsistență și totodată pecetea relativei sale osîndiri, gestul său extrage grotesca vanitate a unei stilizări deșarte. Iar fuga sa se identifică cu o rămînere veșnică, răcnetul lui dezarticulat piere în sonoritatea desperată a rîsului.

Tragedia omului pirandellian este tragedia sa. Și ale sale sînt și toate momentele care au înfățișat altundeva tragedia aceea. A sa este drama celui care, pierdut în informal, caută o formă ; a celui care, amăgindu-se că ar fi găsit-o, moare sub ruinele rolului trezit la realitate ; a celui care evadează, neputînd suporta închisoarea relativă și mistificatoare ; pînă și a aceluia care, din afară, își construiește, din fragmentele deșarte ale rațiunii, abstracta

---

[24] Confruntă B. Cremieux, *Prefață*, la ediția franceză a dramei *Henric al IV-lea* (versiunea italiană, în „Fiera letteraria" din 24 ianuarie 1927).

Scanned with CamScanner

lui dorință de absolut : a lui este drama Ersiliei Drei, a Annei Luna, a lui Martino Lori, a Fulviei, a lui Baldovino, a lui Leone Gala. Dar e numai a lui, născută o dată cu el, conștiința tuturor celorlalte nenumărate drame ale căutării omenești.

El cunoaște dintotdeauna, din primul moment al lucidei sale nebunii, formele drumului său. Departe de a îndrăgi amăgirea aceea a trecutului său, oglinda cumplită a irealei sale tinereți, el știe că imaginea aceea fixă îl ține tuiește și totodată îl pierde, îl cufundă în discontinuitate, îl întemnițează într-o fixitate care este cea a devenirii fără dialectică („Dar, la urma urmelor, voi amîndoi... ar trebui să cereți aceasta pentru mine, de la papă, care poate s-o facă : să mă desprindă de-acolo și să-mi dea putința de a-mi trăi în plinătatea ei această sărmană viață, din care sînt exclus..."). Știe că nu se poate înapoia la viață, că din prăpastia aceea nu se poate ieși, că nici continuitatea nu este un haotic joc de imagini :

„Și n-o să mai vedeți nimic... din tot ceea ce s-a petrecut, pentru voi și nu pentru mine, după ziua aceea de carnaval ; cum s-au schimbat lucrurile ; cum m-au trădat prietenii... Mi-am dat seama de asta într-o bună zi, dintr-o dată, deschizînd ochii, și-a fost cumplit, fiindcă am înțeles imediat că nu numai părul dar și toate celelalte deveniseră, fără îndoială, cenușii, că se prăbușise totul, că se sfîrșise totul ; și că aș fi sosit cu o foame de lup la un banchet de mult terminat."

Știe că este iremediabil fals conținutul pe care se pregătește să-l dea acelor imagini ; că vorba este o formă goală [25], că, fără inocența adevărată a iluziilor, necomuni-

[25] „Haideți, sus, proștilor, sculați-vă ! — M-ați ascultat ? Îmi puteați pune cămașa de forță... — Să-l strivești pe unul cu greutatea unei vorbe ? Dar nu însemnează nimic ! Ce e ? O muscă ! — Toată viața este strivită astfel de greutatea vorbelor ! Greutatea morților ! — Iată-mă aici ; puteți crede într-adevăr că Henric al IV-lea ar fi încă viu ? Și totuși, iată, vă vorbesc și vă poruncesc vouă, celor vii. Așa vă vreau ! — Tot glumă vi se pare și viața asta pe care continuă s-o ducă cei morți ? — Da,

cabilitatea este legea definitivă a destinului omenesc [26]; știe că fiecare rol este zadarnic și că numai celui care se chinuie în cleștele conștiinței îi este cu putință să creadă într-un refugiu etern, într-o formă absolută [27].

Pînă și în *Șase personaje*, singura dată cînd condiția fluidă a omului ajunge la reprezentarea directă, tragedia izvorăște dintr-un „caz", dintr-o pasiune; confirmînd astfel, chiar în momentul de maximă despersonalizare sim-

---

aici e o glumă: ieșiți însă de-aici, în lumea vie. Se crapă de ziuă. Timpul este în fața voastră. Un răsărit de soare. Ziua asta care ne stă în față — spuneți voi — o vom face noi! Da? Voi? Și salutați din parte-mi toate tradițiile! Salutați din parte-mi toate obiceiurile! Începeți să vorbiți! Repetați toate vorbele care s-au spus totdeauna! Credeți că trăiți? Rumegați viața celor morți!"

[26] „Știu că mie, pe cînd eram copil, luna din fîntînă mi se părea adevărată. Și cîte lucruri nu-mi păreau adevărate! Și credeam în toate cîte mi le spuneau ceilalți, și eram fericit! Căci e vai de voi, vai și-amar dacă nu vă țineți cu și mai multă tărie de ceea ce vi se pare astăzi adevărat, de ceea ce-o să vi se pară mîine adevărat, chiar dac-ar fi opusul a ceea ce vă părea adevărat ieri! Vai de voi dacă vă adînciți ca și mine în cercetarea acestui lucru oribil, care te face într-adevăr să înnebunești; căci dacă vă găsiți alături de un altul și îi priviți ochii — cum priveam eu într-o zi niște ochi — puteți să apăreți ca un cerșetor în fața unei uși prin care n-o să se poată niciodată intra: iar de intrat, acolo înăuntru, n-o să intrați niciodată voi, cu lumea voastră, așa cum o vedeți și o atingeți; ci careva necunoscut vouă, întocmai cum celălalt, în lumea lui de nepătruns, vă vede și vă atinge...".

[27] „Spun că sînteți niște proști. Trebuia să vă pricepeți să săvîrșiți înșelăciunea în folosul vostru înșivă; nu pentru a o reprezenta în fața mea, în fața cuiva care vine aici în vizită, din cînd în cînd; ci așa, ca în fața nimănui, cum sînteți, în chip firesc, în toate zilele... în ce te privește pe tine, înțeleg că în această închipuire a ta puteai să mănînci, să dormi și chiar să-ți scarpini un umăr, dacă simțeai o mîncărime; ...simțindu-vă vii, cu adevărat vii în istoria anului o mie o sută, aici, la curtea împăratului vostru, Henric al IV-lea! Și de aici, din acest timp al nostru îndepărtat, atît de prefăcut și de închis, să te gîndești că la o distanță de opt veacuri mai tîrziu, oamenii lui o mie nouă sute se încaieră și se zbat într-o frămîntare fără răgaz, pentru a ști cum se vor rezolva întîmplările lor, pentru a vedea cum se vor descurca faptele care le pricinuiesc atîta suferință și atîta frămîntare. În timp ce voi, dimpotrivă, sînteți încă de mult în istorie! împreună cu mine! Oricît de triste ar fi necazurile mele, oricît de cumplite ar fi faptele; oricît de aspre luptele și oricît de dureroase întîmplările: ele sînt de mult istorie!

Scanned with CamScanner

bolică, dialectica dintre situație și condiție, persoană și personaj, care este legea internă a teatrului lui Pirandello. Și tocmai pentru a o confirma din afară, Pirandello relua mai tîrziu, în celebra *Prefață*, vechiul motiv al personajelor care, în număr mare, cer autorului actul de viață capabil să le realizeze. Cer, prin urmare, ca din „persoanele", „întîmplările" și „pasiunile" lor, el să scoată o poveste, să extragă o posibilitate de semnificare. Arta autorului nu este însă în stare să ofere o reprezentare istorică (adică dezinteresată) a acelor conținuturi ; ea are nevoie să intuiască și să exprime un sens universal al lor, iar creatorul nu va putea ca atare să le reprezinte, căci nu vede în imaginile și în pasiunile acelea „un sens care să le dea vreo valoare". Ceilalți stăruie ; cererea lor nu este nici puerilă, nici înfumurată : sînt personaje, nu pot renunța la destinul lor de reprezentare. Nu s-au născut oare din fantezia aceea, din mecanismul acela creator care concepe în chip spontan și la unison atît imaginea cît și simbolul ? Vor duce deci cu ele, în însăși desfășurarea acțiunii care le face să trăiască, sensul acela universal pe care autorul nu-l vede : îl vor dezvălui numai atunci, în însuși momentul reprezentării. Iar autorul, uimit, înțelege atunci, ca și cum ar fi prima dată, adevărul adînc al acelei legi genetice intime pe care i le-au dezvăluit personajele sale : și încrezător în conținutul universal al acelei dorințe de acțiune și de mărturie, se reduce la a fi întîmplare, chin al creației, reprezentare „în curs" a acelor imagini.

„Și așteptau, acolo de față, fiecare cu suferința sa lăuntrică și uniți cu toții prin naștere și prin împletirea relațiilor reciproce, ca eu să-i fac să intre în lumea artei, alcătuind cu ființele lor, cu pasiunile lor și cu întîmplările lor un roman, o dramă sau, cel puțin, o nuvelă.

Născuți vii, voiau să trăiască.

Nu se mai schimbă, nu se mai pot schimba, pricepeți ? Fixate pentru totdeauna : vă puteți așeza aici, admirînd faptul că fiecare efect urmează ascultător cauza sa, cu o logică desăvîrșită, și că fiecare întîmplare se desfășoară precis și corect în fiecare amănunt al său. Plăcerea istoriei, ce să mai vorbim, care-i atît de mare !"

Scanned with CamScanner

Trebuie să se știe însă că mie nu mi-a fost niciodată de ajuns să înfățișez un chip de bărbat sau de femeie, oricît de deosebit și de caracteristic ar fi fost, numai din dorința de a-l înfățișa. Există anumiți scriitori... care au dorința aceasta și, mulțumiți, nu caută altceva. Sînt scriitori de o natură mai degrabă istorică.

Există însă alții care, în afara acestei dorințe, simt o nevoie spirituală mai adîncă, din pricina căreia nu admit chipuri, întîmplări, peisaje, care să nu fie, ca să zic așa, îmbibate cu un anumit sens al vieții și să nu capete, cu ajutorul lui, o valoare universală.

...Ori, cu toate că încercam, nu izbuteam să descopăr sensul acesta în acele șase personaje. Și socoteam, de aceea, că n-are rost să se-aștepte c-o să le fac să trăiască.

...Și gîndind astfel, le îndepărtam de mine. Ori, mai degrabă, făceam tot ce puteam pentru a le îndepărta.

Nu degeaba i se dă viață unui personaj.

Creații ale spiritului meu, acele șase personaje trăiau o viață care era întru totul a lor, și nicidecum a mea, o viață pe care nu-mi mai stătea în puteri să le-o refuz.

...Dar de ce — mi-am spus — să nu înfățișez acest caz atît de nou al unui autor care refuză să dea dreptul la viață cîtorva personaje ale sale, născute vii în fantezia lui, și cazul acestor personaje care, după ce le-a fost insuflată viața, nu se resemnează să rămînă excluse din lumea artei ? Ele s-au desprins de mine ; trăiesc pe seama lor ; au căpătat glas și mișcare ; în lupta aceasta pe care au fost nevoite s-o poarte cu mine, pentru viața lor, au și devenit deci, prin ele înseși, personaje dramatice, personaje care pot să se miște și să vorbească singure ; se și văd singure ca atare ; au învățat să se apere de mine ; vor fi în stare să se apere și de ceilalți. Și atunci, iată, să le lăsăm să se ducă acolo unde sînt obișnuite să se ducă personajele dramatice, ca să capete viață : pe o scenă. Și să avem răbdare, să vedem ce-o să se întîmple.“ [28]

Tot un caz este deci și acesta al său, dar, spre deosebire de celelalte, se înfățișează ca un caz împovărat de acel sens unitar, de acea semnificație universală în care

---

[28] *Prefață, op. cit.*

Scanned with CamScanner

am recunoscut legea permanentă a teatrului lui Pirandello și conținutul simbolic al mitului personajului fără autor : adică aspirația limpede spre existență a ființei căzute în relativitatea vieții, spre eliberarea sa absolută, drama de a-nu-putea-să-fie ceea ce vrea-să-fie. Și este chiar cazul, unic aidoma excepției, în care se condensează în mod exemplar întreg mecanismul intim al reprezentării pirandelliene, cel în care condiția desperată a existenței ca o curgere multiplă și ca o închisoare relativă a ființei devine dramă omenească, fără să se trădeze și să se ascundă sub aparența relativului, în împrejurările determinate ale comediei burgheze. Iar tragedia scenică, la rîndu-i, coincide cu ea, este proiecția ei nemijlocită, mărturie fără început real și fără catarsis final. Personajele, actorii și spectatorii fac parte din ea, implicați : cei dintîi ca niște autentici corifei, ceilalți ca niște antiteze purtătoare de mască, iar cei din urmă ca sinteză, răzvrătiți și resemnați în fața demistificării protestului lor convențional.

Departe de a ascunde acest lucru în zona faptelor și a explicațiilor, personajele își trăiesc pe scenă destinul și corala lor veșnică desperare (vor rămîne, într-adevăr, fără autor și fără posibilitatea de a scăpa pentru totdeauna de veșnica anxietate a existenței lor dezagregate). Și, deocamdată, evocă împrejurările și personalele lor motive de suferință, fiindcă indiferența mecanică a actorilor și conformismul comercial al directorului de trupă au nevoie, pentru a se emoționa, de „faptele" care să stimuleze mediocrul lor interes romantic și naturalist : dar atrag în același timp atenția că, fără o semnificație care să le lumineze, faptele acelea sînt întocmai ca niște saci goi („Directorul : Să trecem la fapte, domnilor, să trecem la fapte ! ; Tatăl : Sigur că da, domnule ! Dar un fapt este întocmai ca un sac : gol, nu stă în picioare. Pentru ca să stea în picioare, e nevoie ca mai întîi să fie lăsate să pătrundă în el rațiunea și sentimentele care l-au determinat"). Explicațiile înseși nu oferă, vai, o rațiune istorică sau teleologică, pentru a avea și ele, la rîndul lor, o semnificație sau un scop ; chiar funcțională, în raport cu faptele, „explicația" este totuși literatură și, ca atare, ea este lipsă esențială de limbaj, mărturie de relativitate și necomunicabilitate. Ea slujește însă la reprezentarea au-

Scanned with CamScanner

tenticei lor drame („Directorul: Dar toate astea sînt povești, domnii mei! Fiul: Desigur, ltieratură! literatură! Tatăl: Nici vorbă de literatură! Asta este viață, domnule! Suferință! Directorul: O fi! Dar nereprezentabilă! Tatăl: De acord, domnule! Fiindcă toate astea sînt fapte anterioare. Iar eu nu spun să se înfățișeze așa ceva"); adică să se experimenteze o convenție lingvistică, menită să-i convingă pe ceilalți de necesitatea reprezentării și să mistuie totodată relativa lor existență de personaje pînă la fixitatea absolutului spre care tind cu desperare.

Acesta este sensul, iluzoriu, al căutării lor: trăită și urmărită într-o dimensiune de conștiință implicită de către Fata vitregă, sinceră și, prin urmare, mai încăpățînată decît Tatăl. Faptul că sufletele lor sînt necomunicabile, și că versiunile lor asupra faptelor sînt deosebite și chiar opuse, înfățișează — mai mult decît o conștiință pe care se poate conta — însuși semnul care-i unește, care identifică suferințele lor și extrage din ele semnificația unică și solidară. Despărțiți pentru totdeauna de sfîșierile nemiloase ale pasiunii umane, născuți în singurătate și prăbușiți în neînțelegerea veșnică („Și cum să ne putem înțelege, domnule, dacă în cuvintele pe care le rostesc pun sensul și valoarea lucrurilor care sînt în mine..."), își uită de ei numai în vederea singurei speranțe care îi susține și îi însuflețește, iar din pricina acestei speranțe se grăbesc, cu o bucurie aproape frenetică, să repete la nesfîrșit sfîșierea lor, modalitățile veșnicului lor conflict. Copleșiți acum în întregime de drama eternă, speranța aceea se dovedește a fi singura pasiune care îi mai face umani și, ca atare, reprezentabili; prin urmare, iluzia că, născuți într-un proces de creație, pot, în cele din urmă, să atingă fixitatea neclintită a Formei, eliberarea eternă a absolutului. Iluzia aceasta și împrejurarea care îi dă naștere reprezintă deci sensul presantei cereri a Tatălui, aspirația lui spre o artă care să-l salveze de informalul relativ al formelor aparente. El își închipuie că trăiește o dramă a fanteziei și că, deci, poate trece de la starea lui de personaj potențial, la paradisul creației efective, al personajului etern realizat:

Scanned with CamScanner

„Autorul care ne-a creat, vii, n-a mai voit apoi, ori n-a mai putut să ne transpună, efectiv, în lumea artei. Și a fost o adevărată crimă, domnule, fiindcă cine are norocul să se nască personaj viu își poate rîde pînă și de moarte. Nu mai moare ! Va muri omul, scriitorul, unealta creației ; creația nu mai moare... Sancho Panza... don Abbondio... trăiesc veșnic, fiindcă — germeni vii — au avut norocul să găsească o matcă rodnică, o fantezie în stare să-i crească și să-i hrănească, să-i facă să trăiască în vecii vecilor."

Reprezintă în schimb drama vieții, aspirația depășirii formelor relative în absoluta realitate a Formei [29]. Aceasta este tragedia celor șase personaje : faptul că nu au o realitate certă, de neschimbat, că au fost create de un Dumnezeu necunoscut într-un rol relativ, care, repetîndu-se la nesfîrșit, le îneacă în schimbare. Adevărul lor tragic, cel care le înalță, principial, deasupra actorilor — a căror inconștiență distrată o măsoară — se află tocmai în nebiruita lor suferință de creaturi existențiale, născute din Ființă și împiedecate să se înapoieze acolo, ivite în Fantezie și respinse în clipa realizării creatoare ; în îndurarea aceasta de către ele a unui destin care nu este tăcutul destin al lucrurilor, ci destinul eroic și paradoxal al creațiilor divine, purtătoare ale veșniciei în lumea aparențelor și chinuite de scînteia aceea pe care zadarnic o duc cu ele.

Fiecare dintre cele șase personaje mărturisește și denunță, în felul său, situația aceasta, în toată complexitatea ei : Fiul, prin refuzul său, care înseamnă silă omenească, dar este și ea un rol inconștient ; Mama, suferință instinctivă, dincolo de orice conștiință, prin țipătul ei desperat și îngrozit de prostituarea incestuoasă a fiicei, și hohotindu-și către neîncrezătorul director al trupei chinul de care nu poate scăpa, „momentul veșnic" al ei („Nu, m-apucă acum, m-apucă oricînd ! Durerea mea nu e prefăcută, domnule ! Sînt vie și prezentă, veșnic, în

[29] Autorul însuși lămurește adevăratul sens al dramei atunci cînd, în *Prefață*, vorbește despre „viața informă care aspiră la forma sa" (p. 66).

Scanned with CamScanner

orice clipă a suferinței mele, care-i tot timpul vie și prezentă“) ; Fiica vitregă prin voluptatea cu care caută — ca pe o eliberare — fixitatea teatrală a actului care a făcut din ea o ființă a durerii [30] ; Tatăl, apărîndu-se de oprimarea gestului osînditor și deplîngînd destinul de dezagregare, care-l cufundă în incognoscibil și în nedefinit.

Este poate superfluu să concludem că întrucît este omenească — formă relativă, și ea — iluzia aceea, care agită personajele și le osîndește la o reprezentare veșnic în proiect, nu este menită să rezolve drama ; ele vor reveni cu mîhnire în informal, de unde, datorită legii mincinoase care le creează, vor încerca din nou, de fiecare dată, comedia protestelor umile și a iluziei dureroase. Drama lor nu se termină, fiindcă este în afara timpului ; este haos, este dezorganizare și chin ; veșnic și încheiat va fi numai actul contemplativ, unic, care a creat instabila și nesfîrșita tragedie a umanității lor :

„Dar tocmai haosul acesta, organic și natural, trebuia să-l înfățișez ; iar a înfățișa un haos nu înseamnă cîtuși de puțin a înfățișa haotic, adică romantic... Într-adevăr, atunci cînd, înaintea tuturor, am înțeles că nu se creează viață în chip artificial și că drama celor șase personaje, lipsind autorul care s-o statornicească în spirit, nu va putea fi reprezentată, îndemnul Directorului de scenă, dornic în chip vulgar să știe cum s-a desfășurat faptul, îngăduie ca faptul acesta să fie amintit de către Fiu, în succesiunea materială a momentelor sale, fără nici un sens, și, ca atare, fără a avea nevoie măcar de glasul omenesc, el se năpustește pe scenă, neplăcut și inutil, bubuind ca o armă automată, și zdrobește, și irosește ste-

---

[30] „Ascultați-mă vă rog : reprezentați drama aceasta imediat, fiindcă veți vedea că, la un anumit moment dat, eu... veți vedea atunci că îmi voi lua zborul ! Da, domnule ! îmi voi lua zborul ! zborul ! Și de-abia aștept, credeți-mă, de-abia aștept ! Căci, după toate lucrurile foarte intime care s-au petrecut între mine și el, nu mai pot să mă văd în această companie și să asist la durerea acelei mame...“

„Freamăt, domnule, freamăt așteptînd să trăiesc scena aceea.“

Scanned with CamScanner

rila încercare a personajelor și a actorilor, neajutat, în aparență, de către poet.

Fără știrea lor, necontenit, privind parcă de departe încercarea aceea a lor, poetul a căutat între timp să creeze cu ea, și din ea, opera sa.“ [31]

Concepția dramatică a celor *Șase personaje* a creat imediat o tehnică a reprezentării și o foarte nouă poetică teatrală. Ea va fi aceea care va stimula încercarea dramatică din *Fiecare în felul său* (1924) și se va instituționaliza întru totul, pînă la a deveni obiect central de reprezentare în dramaturgia complexă din *Astă-seară se improvizează* (1929).

În *Fiecare în felul său*, drama inconsistenței devine într-adevăr teatru atunci cînd, epuizîndu-se intențiile polemice și declarațiile de poetică în structura oricum dezinvoltă și spectacular vie, simțămîntul acela de prăbușire totală care va cuprinde publicul găsește în cele din urmă pe scenă accentele durerii omenești : în spaima fragmentară, chinuitoare, a femeii care nu se regăsește în fragmentele ei de viață ; și în ritmul violent, copleșitor, al îmbrățișării finale, care este în chip figurat o chemare în ajutor, țipătul însuși al veșnicului personaj pirandellian. Aici se realizează, într-o înaltă stilizare a condiției umane, dialectica aceea de planuri dramatice (pe scenă este reprezentată o poveste în care doi spectatori se recunosc) pe care autorul, cu atîta stăruință și abilitate tehnică, a pregătit-o pe tot parcursul primei părți a operei ; atunci cînd adevăraților protagoniști ai dramei sîngeroase — care, în afara scenei, în viață, este lipsită de motive și de scop — repetă răscoliți gesturile de ură și de patimă pe care realitatea scenică a comediei o reprezintă ; agățîndu-se deci de sensul acela unitar pe care numai arta, ca formă absolută, îl poate da și pe care îl căutăm zadarnic în viață.

Restul este doar afirmarea unei poetici teatrale. Și, după cum este evident, nu-i vorba de a-i subevalua funcția reînnoitoare și nici măcar de a cădea în greșeala — ro-

[31] *Prefață, op. cit.*, p. 68.

Scanned with CamScanner

mantică și naturalistă — împotriva căreia, cu superioritatea conștientă a marelui inovator, Pirandello polemiza ironic, chiar în primul intermezzo al operei ; adică în greșeala de a confunda inconsistența și volubilitatea personajelor cu inconsistența și incoerența „caracterelor“ și a acțiunii : ca și cum am pretinde să măsurăm cu un metru abstract și, oricum, nepotrivit, fundamentala „neregularitate“ a acestor personaje care, prin definiție, vor să fie personaje ale inconsistenței. Pirandello avea toate șansele de cîștig împotriva acelui critic naiv, cînd îi răspundea cu atîta subtilitate.

„Dar care concepție ? Mi-ai putea spune în ce consistă acest act ?

— Ei, poftim ! Și dacă n-ar vrea să consiste ? Dac-ar vrea să arate tocmai inconsistența opiniilor, a sentimentelor ?...“ [32]

Nu este vorba nici de a pune preț pe cealaltă obiecție de fond cuprinsă în oricare preconcepută poziție antipirandelliană și de a nu înțelege că, în general, „viciul“ de a raționa al personajului nu este decît pasiune, însușirea lui umană și sentimentală cea mai evidentă. („U n u l d i n t r e s u s ț i n ă t o r i : Dar știu că se raționează aici ! Pe scenă nu mi-am dat seama ! Dacă pentru voi raționamentul este pasiunea care o ia razna...“) ; sau, mai departe, de a confirma învinuirea absurdă potrivit căreia problemismul scriitorului ar însemna nu numai artificiu și căutarea unor complicații abstracte, dar și nihilism funest și anarhie nediscriminată. Pirandello răspundea cu ușurință și la aceasta :

„P o t r i v n i c i i : Destul însă cu nihilismul ăsta spasmodic.

— Și cu voluptatea asta a nimicirii !

— A nega nu-nseamnă a construi !

---

[32] Să se vadă replicile criticilor și ale publicului, în primul intermezzo al operei *(Fiecare în felul său,* în *Măști goale,* I, p. 181).

Scanned with CamScanner

Primul dintre susținători: Și cine vă neagă realitatea asta a voastră, dacă ați izbutit să v-o făuriți ?

Al doilea: Le-o negați voi celorlalți, spunînd că e una singură.

Primul: Cea pe care o vedeți voi astăzi.

Al doilea: Și uitînd că ieri vi se părea c-ar fi alta !

Primul: Fiindcă ați căpătat-o și voi de la alții, ca pe o convenție oarecare, ca pe o vorbă goală : *munte, copac, stradă*, credeți c-ar exista o realitate «dată» ; și vi se pare c-ar fi vorba de o înșelăciune atunci cînd alții vă dezvăluie că, dimpotrivă, era vorba de o iluzie ! Nerozi ! Aici puteți învăța că fiecare trebuie să-și construiască singur pămîntul de sub picioare, treptat, pas cu pas, văzîndu-vă nevoiți să dărîmați ceea ce nu vă aparține, fiindcă nu era construit de voi înșivă, și mergeați ca niște paraziți, da, ca niște paraziți, plîngînd după vechea poezie pierdută !“ [33]

Și chiar lămurea, altă dată și în legătură cu altceva, desperata suferință a acelui destin de descompunere și de distrugere al omului, și apăra, în definitiv, valoarea moralmente pozitivă a polemicii sale filozofice și a iconoclastiei sale :

„Și dacă așa stau lucrurile, ce concluzie vrei să tragi ? Pentru a atinge un lucru și a-l ține cu tărie, cazi din nou în mîhnirea și în plictiseala măruntei tale siguranțe de astăzi, ale acelui puțin pe care, pe bună dreptate, izbutești să-l afli despre tine : numele ce îl ai, banii din buzunar, casa unde locuiești : obiceiurile, sentimentele tale — toate deprinderile existenței tale — cu bietul tău trup ce încă se mișcă și poate urma fluxul vieții, atîta timp cît mișcarea, care, treptat, pe măsură ce îmbătrînești, se încetinește și înțepenește tot mai mult, nu va înceta cu totul, și noapte bună !

---

[33] *Ibidem*, p. 183.

Scanned with CamScanner

...există barem o bucurie — o minunată bucurie înspăimîntătoare — pe care o încercăm atunci cînd, izbiţi de flux într-un moment de furtună, asistăm la năruirea tuturor acelor forme fictive în care se închegase neroada noastră existenţă cotidiană ; şi aproape de stăvilare, dincolo de limitele ce ne slujiseră pentru a ne alcătui cît de cît o conştiinţă, pentru a ne construi o personalitate oarecare, vedem încă fluxul acela care nu ne străbătea fără s-o ştim, ci ni se dezvăluia deslușit, fiindcă îl canalizasem cu grijă în simţămintele noastre, în îndatoririle pe care ni le impusesem, în deprinderile pe care ni le croisem, năvălind peste maluri într-o magnifică umflare a apelor, învolburată şi răscolitoare, şi doborînd totul. — Ah, în sfîrşit ! — Uraganul, erupţia, cutremurul !“ [34]

Nu este vorba, deci, de a nega valoarea şi importanţa tuturor acestor lucruri ; dimpotrivă, tocmai în legătură cu o adecvată preţuire a artei lui Pirandello, este vorba de a afirma că tensiunea totuşi necesară şi semnificativă a argumentelor polemice şi demonstrative nu se îmbină aici, totdeauna, în chip organic, cu realitatea dramatică a personajelor.

Revin, desigur, toate motivele complexe ale acelei tragice intuiţii a vieţii pe care marii eroi groteşti, şi Henric al IV-lea, şi cele şase personaje, o mărturiseau în fascinanta lor reprezentare ; şi revin chiar într-o rostire clară, mai explicită ca oricînd. Acum însă ele abia izbuteso să epuizeze întreaga raţiune a dramei, devenind un fel de simboluri ale condiţiei umane ; ca, de pildă, în scena desperării doamnei Morello (femeia deosebit de dulce şi de crudă, care caută zadarnic unitatea gesturilor sale incoherente, a responsabilităţilor sale de trădătoare şi de victimă : derivată direct din protagonista piesei *Se turnează),* care, în momentele cele mai înalte, se agaţă cu pasiunea omului amăgit de formele schimbătoare în care o văd ceilalţi ; ca, de pildă, în plînsul ei umil, în îmbrăţişarea finală, în drama consistenţei sale pierdute.

---

[34] *Ibidem,* pp. 194—195.

Scanned with CamScanner

Capitolul al cincilea

DRAMELE SIMBOLICE ȘI VELEITATEA SUPRAREALISTĂ

Astă-seară se improvizează — *Criza succesului* — Unul niciunul și o sută de mii : *bilanț tragic și iluzie constructivă* — *Suprarealismul lui Pirandello* — *Poetica purificării mistice și poezia anxietății existențiale în ultimele drame :* A se afla, Așa cum mă dorești, Lazăr, Noua colonie — *Ultimele nuvele* — *Falimentul suprarealismului și palinodia „istorică" în* Uriașii muntelui.

Nu este întîmplător faptul că după epoca *Șase personaje,* cum dovedește *Fiecare în felul său,* Pirandello reușește cu greu să făurească noi realități expresive și se îndreaptă tot mai mult către aprofundări tehnice și către experimente legate întru totul de natura spectacolului. Este un proces care, inițiat tocmai în „comedia inconsistenței" (unde numeroase străfulgerări creatoare întrerupeau complexa structură a declarațiilor de poetică), se va dezvălui mai cu seamă în perioada următoare, în dramele „simbolice" și în tehnica exterior teatrală a ultimelor mituri. Chiar și în *Astă-seară se improvizează,* „teatrul în teatru", care în *Șase personaje* era o necesitate organică și o proiecție spontană a tragediei personajului, tinde acum să capete o semnificație de exclusivă, deși seducătoare, funcționalitate dramatică. În capodoperă, omul reprezenta dorința lui de absolut în simbolul personajului care, dezvăluind virtualitatea sa nerealizată, aspira la reconstruirea din fragmente, în rolul scris, în artă ori în istorie ; în *Fiecare în felul său,* de la comedia omului fărîmițat care se înrădăcinează — cu violența desperării — în realitatea reprezentării scenice a dramei sale, intuiția poetică și valoarea ei simbolică primeau implicit o con-

Scanned with CamScanner

firmare demonstrativă, totuşi trăită încă — în parte — înlăuntrul personajului ; în schimb, în ultima dramă a trilogiei, caracterul simbolic al artei, ca unică formă absolută care îl salvează pe om de devenirea formelor sale aparente, devine o teză de poetică, o demonstraţie specială şi o apărare a textului scris împotriva inconsistenţei improvizaţiei ; devine animaţie tehnică şi spectaculară a unui postulat teoretic şi polemic, transformat, e drept, într-un organism reprezentativ extraordinar de bogat în născociri geniale şi în desacralizări revoluţionare ale limbajului şi ale spaţiului scenic, dar tot mai departe de a se recunoaşte drept o proiecţie necesară a personajului şi a condiţiei omului. Aici, într-adevăr, falimentul doctorului Hinkfuss este alegoria manifestă a unei polemici culturale şi tehnice, comedia deşartă a regiei veleitare, hărăzită să nu înţeleagă şi să nu reprezinte drama vieţii decît numai prin virtutea creatoare a scriitorului, singurul în stare să facă posibilă funcţia expresivă şi reprezentarea simbolică [1].

Ar fi naiv să căutăm *cauzele* crizei marii epoci pirandelliene ; nu este însă inoportun să-i înţelegem for-

---

[1] Aceasta ne pare a fi adevărata semnificaţie a tezei pirandelliene : ori rol scris, realitate stabilită pentru totdeauna, ori improvizaţie absolută, identificare pînă la ultima limită, care nu tolerează amestecuri nedorite ori regie. Dar, în timp ce prima soluţie îl „înstrăinează" pe actor într-o *koiné* lingvistică şi ideologică („forma" stabilită de poet) care demistifică nivelele naturaliste ale dramei (artă-oglindă-*pentru*-viaţă, într-adevăr), a doua, care îl expune pe actor la primejdia sentimentelor fireşti, într-o *mimesis* cu desăvîrşire naturalistă şi esenţialistă, riscă să-l lase neînsufleţit, să-l ucidă, fără să dezvăluie totuşi semnificaţiile critice ale reprezentării (iar teza aceasta polemică ar putea pune din nou în discuţie legăturile dintre Pirandello şi Brecht, examinate încă mai de mult în mod parţial, între alţii de către J. Willet, în vol. *Teatrul lui Bertold Brecht. Un studiu din opt perspective*, Londra, 1959 ; şi de către R. Gray, în vol. *Brecht*, Londra, 1961 ; ca să nu mai vorbim de Ferrante, în vol. cit. În legătură cu o atare problemă să se vadă însă acum un bilanţ inteligent şi substanţial limitativ în eseul lui P. Chiarini, *Brecht şi Pirandello*, în *Caietele Teatrului Mic, I. Pirandello ieri şi astăzi*, Milano, 1960). Aceasta ne pare a fi semnificaţia revoltei actorilor, întîmplată după ce, în ultima scenă, actriţa a trăit pînă la leşin suferinţa eroinei din nuvela mai veche, *Adio Leonora.*

Scanned with CamScanner

mele și să-i descriem manifestările, să-i căutăm condițiile în cadrul însuși al istoriei umane și intelectuale a scriitorului. În acest sens, înainte de orice, nu ni se pare de neglijat o tardivă confesiune a lui Pirandello, care, în timp ce vorbește despre insatisfacția sa în epoca tîrzie a producției teatrale, coincide în manieră destul de convingătoare, nu chiar cu motivul decăderii lui creative, ci cu unul dintre aspectele cele mai evidente ale acesteia.

„Operele unui autor care și-a cîștigat ușor faima suferă de afectare, sînt făcute într-o anumită manieră, adică în maniera care i-a adus faima. Lucrurile se petrec astfel și fiindcă autorul vestit nu mai reușește să se vadă în chip firesc, ci potrivit cu lumina în care l-a situat faima, căreia trebuie să i se adapteze, forțîndu-și propria fire. Un alt motiv îl constituie apoi faptul că autorul știe că noua lui operă este așteptată, iar aceasta face ca el să nu dea propriei firi libertatea de a se manifesta, ci să-și dirijeze reflexiv propria-i muncă de creație, cu ajutorul gîndirii.“ [2]

Este criza succesului, cu atît mai semnificativă cu cît arta lui Pirandello se născuse și se alimentase din insucces, ori cel puțin din neînțelegere și din singurătate. După cum se știe, tocmai începînd din anul celor *Șase personaje* își află începutul acel consens progresiv și imprevizibil al publicului mondial și al unei bune părți din

---

[2] Confruntă *Eseuri*... cit. p. 1211. Starea sufletească este, după cum se știe, cea care îi dictează poetului amara poveste din *Cînd ești cineva* (1933), în care întîlnim regretul libertății inventive, al căutării, al tinereții, al purității antice. Lucrul este îngreunat de schematismul facil și, pînă la urmă, steril, al contrastului Viață-Formă, în care *pathosul* autentic, motor al dramei pirandelliene, devine rigid și extrinsec ; ba mai mult, împreună cu tot atît de neizbutita tragedie *Diana și Tuda*, lucrarea aceasta este singura structurată explicit în formula sugerată de către Tilgher. Ceea ce trăiește aici este însă tocmai amărăciunea bătrînului poet, căruia nu-i este dat să se reînnoiască și să creeze, să iubească și să plîngă ; este satira vie, polemica înțepătoare față de o societate oficială care își îmbălsămează idolii, îi mecanizează și se împodobește cu ei, ca și cu niște biete măști, lipsite de lumină și de umanitate.

Scanned with CamScanner

critica oficială față de teatrul pirandellian. Așa cum se poate vedea din mărturiile biografice și din anecdotica bogată, poetul a reacționat printr-o dezarmată participare sentimentală : nemulțumit de consecințele practice și de recunoașterile oficiale [3], el s-a apucat să lămurească și să explice, deși era de prisos și complica lucrurile, rațiunile operei și mesajul artei sale. O naivă dorință de clarificare și de popularizare este semnificația cea mai subtilă și mai tainică a disponibilității aproape copilărești a lui Pirandello față de interviuri, față de conferințe, față de contactele cu publicul, față de activitatea de organizator și animator de spectacole [4] ; disponibilitate care, deși emoționantă prin rațiunile ei și deosebit de eficientă prin

---

[3] Această nemulțumire pirandelliană este atît de analitic și de universal cunoscută încît nu mai este necesar să o documentăm și noi, după atîția alții. Să se confrunte, în orice caz, lucrările lui Lo Vecchio Musti și lui Nardelli, mai sus citate, „Almanahul literar Bompiani" pe anul 1938, și înșeși pasajele respective din opera lui Pirandello.

[4] Confruntă cu mărturiile lui Alvaro, Lo Vecchio Musti și Nardelli, amintite astăzi, în mare parte, și împreună cu altele, în chip oportun, în cartea lui Ferrante. Dar o mărturie directă, printre atîtea altele atît de semnificative, este cea pe care o găsim într-o conferință a lui Pirandello, ținută în America :

„Iată-mă aici gata să răspund la acele întrebări pe care-o să vreți să mi le adresați, cu condiția de-a fi judicioase, fie în legătură cu literatura în general, fie, mai ales, cu privire la teatru ori, mai curînd, cu privire la ceea ce, din păcate, se obișnuiește a se chema gîndirea mea filosofică, deși eu nu mi-am asumat nici o responsabilitate filosofică și am înțeles întotdeauna să fac numai artă, după puterile mele, și nicidecum filosofie. Sigur că din toată opera mea de creație se poate deduce un anume mod în care eu m-am obișnuit din totdeauna să examinez lumea și viața. Deseori în schimb, modul acesta, pe care eu îl socot a fi și foarte firesc, și exprimat într-un chip care îmi apare drept cel mai propriu și cel mai limpede, le pare altora obscur și ciudat. Originali, domnilor, sîntem ori nu sîntem. Nu poți fi original cu forța. Cine vrea să fie original va fi extravagant, nu original... cine este într-adevăr original, nici măcar n-o știe. Este așa fiindcă vede lumea și viața cu ochi noi ; și vorbește și scrie, cum vede ; spune și scrie cuvinte noi, cuvinte de-ale sale și nu de-ale altora. Și nu o face dinadins. Vă jur, domnilor, că teatrul acesta al meu nu l-am făcut dinadins astfel, ba, dimpotrivă, aș vrea să nu-l fi făcut astfel, între altele și pentru a nu mai auzi spunîndu-mi-se că este nou" (din volumul lui Ferrante, citat mai sus, p. 37).

Scanned with CamScanner

rezultate, îl depreciază neîndoielnic în ochii cenzorilor mărunți și în cei ai maeștrilor „stilului" inefabil. Cine nu înțelege aceasta, va rămîne nedumerit, între imaginea în esență armonioasă și omogenă a omului rezervat, modest, de-a dreptul disprețuitor față de onorurile oficiale și de elogiile exagerate, și cealaltă, a scriitorului care vorbește tot timpul despre el însuși, și se apără, și acuză, și protestează, și reclamă, și nu șovăie să recurgă la strigăt cînd i se zvîrle în obraz strigătul deșert al părerilor grăbite. Nu se proslăvea și nu se apăra pe sine însuși, și nu era poză ori retorică a antiretoricii în modesta lui izolare și în simplitatea vieții sale intime. Își apăra arta, care nu-i mai părea a fi a sa[5], proclama necesitatea ca lumea de astăzi să

---

[5] Conștiința acestei depersonalizări ideale este exprimată, pe lîngă multe alte locuri, într-un pasaj — inspirat, ce-i drept, și puțin emfatic — din articolul *Teatru nou și teatru vechi*, pe care l-am mai citat. Aici, Pirandello vorbește tocmai despre noutatea automată și universalitatea fiecărui artist, și despre viziunea lui asupra lumii :

„Acum, gîndiți-vă : cine va putea da vremii sale sens și valoare, un sens și o valoare cîtuși de puțin speciale, putînd sluji în unele momente din viața unui indivíd, ci universale, în care fiecare, și-ntotdeauna, să se poată descoperi pe sine însuși, dacă nu acela care va izbuti să le înfățișeze cu cel mai desăvîrșit dezinteres, așa încît glasul lui să poată răsuna ca propriul glas în inima celui ce îl ascultă ? Prin urmare, nu cel care, în viață, va clădi cu pricepere pentru sine, ci acela care afirmă „împărăția mea nu e pe acest pămînt", și totuși afirmă că are o împărăție ; prin urmare, cel care creează viața pentru el și pentru toți ; prin urmare, cel care izbutește să dea consistență unei viziuni proprii asupra vieții, viziune organică și totală ; prin urmare, cel care este aidoma spiritului integru și neprihănit, care e în stare să se dezvăluie în întregime : acesta este poetul, făurarul, creatorul : el va putea să dea vremii sale un sens și o valoare universală, fiindcă numai el, cu desăvîrșitul său dezinteres, face în așa fel încît toate avertismentele simțurilor lui sincere și deschise către viață (ochii lui cei noi), gîndurile și raporturile dintre idei, sentimentele, imaginile, să capete în el un organism autonom și desăvîrșit, iar organismul acela să vrea să-l înfăptuie în el întocmai cum viața îl vrea pentru ea însăși, fără nici o opreliște ; așa încît el, în sensul acesta, este într-adevăr un spirit slujitor al spiritului, creatorul slujitor al creației sale. În organismul acela de viață el își are un loc, la fel cu toți ceilalți ; a creat nu pentru a domina și a conduce, ci pentru a organiza. Și de aceea Cristos, poet, faur, creator de realitate, și-a zis fiu al omului ; și dădea sens și valoare vieții, pentru toți oamenii" (în *Eseuri*... cit. pp. 233—4).

Scanned with CamScanner

înțeleagă mesajul său dureros și să extragă din el un angajament de bunătate și de dreptate, o premisă de reîncepere ; și refuza cu naivitate plictiseala onorurilor, acceptîndu-le cel mult ca mijloc „de reclamă" pentru tezaurul acela creat de el, și de care fusese deposedat, și mirîndu-se, parcă, de faptul că acel cor al suferinței și al conștiinței oamenilor se putea trăda în biruința unui singur om.

Pirandello simțea în acești termeni depersonalizați eliberarea de mediocritatea insucceselor ori a afirmărilor parțiale ; în anii aceia, simțea însă și eliberarea lui de spaimă, de neliniștea unei singurătăți tragice. Pacea europeană, odată terminat înfricoșătorul război, părea să-l întărească după o suferință care-l lovise în cea mai adîncă intimitate a afecțiunilor sale : se înapoiau feciorii [6] și, odată cu ei, o seninătate familială prea îndelung răvășită și recîștigată acum, nu fără sacrificii [7]. Pirandello ieșea pe neașteptate din forma „opresivă" a nefericitei lui sorți ; și, departe de a recădea în suferința atîtora dintre „evadații" săi — care încercau în mod inevitabil, în naufragiul discontinuității și al inconsistenței, un exil nou, încă și mai cumplit — trebuia să simtă, pentru o clipă, o eliberare desăvîrșită, o trecere definitivă de-aici înainte, spre bucuria sentimentelor : întocmai ca bătrînul singuratec din tîrzia nuvelă intitulată *Mergînd prin iarbă*, care, în clipa atingerii libertății, își afundă picioarele în iarbă cu o voluptate nesfîrșită, pentru a se bucura de răcoare, de viață.

O stare de omenească mîngîiere coincide, prin urmare, în istoria lui Pirandello, cu involuția artei sale. Este o coincidență care, dacă este subliniată, pare primejdioasă și paradoxală, dar care, în schimb, fără metafore facile, este, istoricește, întru totul pirandelliană : Pirandello încetează

---

[6] Cu privire la războiul european, la prizonieratul feciorilor, la neliniștea „personală" a lui Pirandello, cf. volumele biografice citate de mai multe ori, și foarte frumoasa nuvelă din 1914 (dar reluată și completată mai tîrziu) *Berecche și războiul*, în care tragedia Europei este privită drept ultima mărturie a alienării omului modern.

[7] Într-adevăr, în anii aceștia, următori păcii europene, are loc izolarea definitivă a soției, internată, după atîtea ezitări, într-o casă de sănătate.

Scanned with CamScanner

de a mai fi mare creator de teatru atunci cînd devine acel inepuizabil om de teatru pe care, aproape întotdeauna, ne-am obișnuit să-l proslăvim. Cu încetul, el dă înapoi în fața masivului atac al criticilor, în fața acuzației care, negîndu-i o adevărată calitate de om de teatru, îl îndeamnă în mod implicit să evadeze din chingile unei concepții unilateral și monoton dramatică a vieții : strecurîndu-i îndoiala că, pentru a face teatru adevărat, ar trebui să abandoneze „literatura" aceea și să se angajeze într-un domeniu tehnic și de spectacol al propriei materii de artă. Este o cedare lentă și treptată, ce se petrece nu fără suferință și nici fără evidente răzvrătiri ; dar arătînd, de-aici încolo, în chip lămurit, direcția nouă a căutării pirandelliene care, refuzînd explicit sugestiile acelea, le accepta totuși și căuta cu neliniște și cu o neîmplinită dorință noi expediente tehnice și formule teatrale [8].

Nu miră totuși faptul că în acest raport alternant de negări și de acceptări, Pirandello a primit tot mai mult sugestia primejdioasă a lui Tilgher, singurul mare apologet al operei sale, și că, treptat, a acceptat schema inte-

---

[8] Față de accentuatul interes în legătură cu aspectele tehnice și de spectacol ale dramei, pe care le vădesc unele dintre ultimele opere ale lui Pirandello (și mai ales *Astă-seară se improvizează* și *Uriașii munților*), nu greșim poate surprinzînd (chiar dacă lipsește o dovadă obiectivă) atît o serie de influențe directe cît și dorința conștientă a scriitorului de a se alătura soluțiilor celor mai la modă ale dramaturgiei europene. În anii aceia, ajunge în Italia, datorită lui Tilgher și lui Gobetti, „noutatea" teatrului expresionist german, cu care Pirandello a putut să-și descopere o nemijlocită congenialitate (să ne gîndim la Kaiser, în primul rînd). Nu trebuie subevaluat contactul cu Bontempelli, care, tributar în chip evident tematicii pirandelliene, a putut, la rîndul său, să-și fi adus contribuția la atmosfera de „realism magic" al anumitor modalități dramaturgice ale ultimelor creații pirandelliene (iar discuția poate fi extinsă, în felurite nuanțe, și la Rosso di San Secondo, pe care Pirandello îl stima, recunoscînd că era angajat într-o reînnoire a teatrului italian : să se vadă articolele dedicate acestuia în volumul de *Eseuri...*, pp. 962—974). Și, în sfîrșit, nu este hazardat să ne gîndim la sugestiile pe care le-a putut oferi în legătură cu scenotehnica pirandelliană interpretarea pe care a dat-o capodoperelor scriitorului marele regizor german Max Reinhardt ; între anii 1924 și 1926, acesta pusese în scenă, la Berlin, *Șase personaje*, *Bucuria cinstei* și *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*.

Scanned with CamScanner

ligentă, dar abstractă, pe care criticul o aplica operei sale și rațiunilor ei filosofice [9]. Recunoașterea aceasta tîrzie și plină de autoritate părea să-l răzbune de toate neînțelegerile și minimalizările celorlalți : ba, mai mult, părea să-i permită să folosească în mod întru totul teatral conținutul acela uman și poetic prea mult învinuit de a fi lipsit de interes și apăsat de o anumită inerție filosofică și literară. În lumina dialecticii Viață-Formă nu numai că putea fi reconsiderată și caracterizată valoarea, pînă atunci nerecunoscută, a teatrului anterior, ca și a nuvelelor, și a romanelor, dar era posibil mai cu seamă să se descopere îndemnurile unei noi perioade, formula unui nou teatru, tot atît de pozitiv în intenții și în aluzii pe cît era celălalt de pesimist și de negativ : cel de odinioară putea fi înțeles ca „timpul" tragismului nihilist și fatalist al umanității pirandelliene, drama Formei care ucide Viața ; cel de acum ar fi fost „timpul" dramatismului victorios și mîndru, eliberarea Vieții care biruie Forma.

Chiar și de data aceasta, și să nu pară a fi vorba de un facil joc de imagini, Pirandello înfățișa inconștient, în istoria sa psihologică, un moment fundamental al destinului personajelor sale ; acestea, după cum știm, în momentul celei mai adînci suferințe a formei, a temniței lor omenești și sociale au, toate, iluzia evadării și regăsirii în afară a acelui absolut care este aspirația și chinul lor, a acelei vitale euforii în care să dureze veșnic ; în schimb, cad din nou, neabătut, în exilul cel mai dureros și cel mai incognoscibil al informalului, în curgerea fără durată a existenței. Printr-o impresionantă analogie, în momentul în care, pe neașteptate, se strîng laolaltă toate elementele noi și pozitive ale existenței sale, Pirandello se amăgește într-adevăr că, în eliberarea omenească de suferință, ar

---

[9] Cf. A. Tilgher, *Studii asupra teatrului contemporan*, Roma, 1922. După cum se știe, Tilgher a găsit în Pirandello autorul „său" : nu numai că a interpretat tematica și arta lui, dar, cu siguranță, a făcut mai mult decît atît, adică a adaptat la ele propria sa estetică și terminologie filosofică, deduse din doctrina lui Simmel (cf., în legătură cu aceasta, M. R. Luongo, *Relativismul lui Simmel și al lui Pirandello*, Neapole, 1954). Cu privire la capricioasa legătură dintre Pirandello și Tilgher, L. Sciascia face unele observații deosebit de subtile (*Cînd ești cineva*, în volumașul *Pirandello și Sicilia*, mai sus citat).

Scanned with CamScanner

fi obținut salvarea sa de tragica viziune asupra vieții și posibilitatea unei speranțe liniștitoare : și, uitînd cu nevinovăție destinul creaturilor lui, acceptă să numească Formă jalnica închisoare a suferinței sale, și să invoce drept Viață acest scurt moment de beție, această trecătoare și încă neîncercată mîntuire a sufletului. Numai că, dincolo de orice metaforă, poetica sa dramatică se născuse tocmai în închisoarea aceea și în forma aceea, și se nutrise din ele ; arta pirandelliană se ivise tocmai în tensiunea unei căutări filosofice fără remediu, îndreptată spre explicitarea pînă la ultimele consecințe a condiției omului, a destinului său de dispersare. În afara acestei condiții, și a resortului inventiv care-o făcea reprezentabilă, nu spunem că Pirandello nu putea izbuti, dar spunem că sigur nu izbutea să facă artă. Și, în ciuda adîncului său apostolat teatral, nu izbutea nici să facă teatru adevărat. Izbutea, desigur, să încerce ambițioase înfățișări de conflicte schematice între A Fi și A Apărea, între Viață și Formă, și să epuizeze mult mai complexa tensiune dramatică a ideologiei și a tematicii sale teatrale, în alegoriile ticluite ale unor teze abstracte și ale unor evadări veleitare.

De altfel, procesul acesta este evident în ultimul roman al lui Pirandello, *Unul, niciunul și o sută de mii*. Critica l-a remarcat [10] și a intuit în el manifesta valoare de premisă fundamentală a ultimei stări sufletești și a ultimei arte a scriitorului ; dar, considerîndu-l, în totalitatea ei, drept operă de maturitate tîrzie, adică acceptînd anul publicării (1925) drept timp al concepției ori, în orice caz, drept timp al reviziei finale, nu a reușit să surprindă — înlăuntrul romanului — semnificația precisă a acelui

---

[10] Di Pietro *(op. cit.)* cercetează subiectul și valoarea romanului ; dar, puternic atras de concluzie, de juxtapusa eliberare finală, îl interpretează drept un „moment decisiv în evoluția gîndirii și artei lui Pirandello", drept „istoria unui suflet și, în universalitatea sa, a unui întreg moment mai mult decît frămîntat al spiritului uman", și îl vede caracterizat de o „solidă simetrie arhitectonică" între prima și a doua parte. În schimb, nouă, romanul ni se pare numai reluarea întregii filosofii pirandelliene și nu cuprinde nimic nou, afară doar de veleitara inversiune ideologică din partea finală, care se va dovedi falimentară.

Scanned with CamScanner

moment din povestea lui Vitangelo Moscarda în care se săvîrșește inversiunea voluntaristă a drumului lui Pirandello, amăgitoarea reluare, într-o dimensiune pozitivă, a ceea ce fusese, dimpotrivă, urzeala de progresivă negație și dezagregare a subiectului existențial. În realitate, subiectul și ideea romanului sînt anunțate — și nu e o surpriză — de scrisoarea aceea din anul 1912, pe care am menționat-o în altă parte; în ea, osatura ideologică și poate o parțială redactare a romanului *Unul, niciunul și o sută de mii* apar, printr-o mărturisire explicită, ca fiind contemporane cu elaborarea finală a romanului *Bătrînii și tinerii*, și, ca atare, rodul mai mult decît evident al acelei perioade de bilanț, dintre *Umorul* și *Se turnează*, în care se limpezește și se prefigurează, într-un mod definitiv, întregul drum al artei pirandelliene („Mă îndeletnicesc acum cu terminarea întinsului roman *Bătrînii și tinerii*... Mai lucrez și la un alt roman, cel mai amar dintre toate, profund umoristic, de descompunere a vieții : *Moscarda, unul, niciunul și o sută de mii*“ [11]). Iar faptul este confirmat mai tîrziu, într-un interviu din 1922, care pare să facă aluzie la caracterul, nu numai de bilanț preventiv și de premisă ideală, dar și de bilanț definitiv și de epigraf efectiv, pe care romanul îl dezvăluie în legătură cu căutarea pirandelliană : „Sper că romanul *Unul, niciunul și o sută de mii* să poată apărea înainte de sfîrșitul anului. Ar fi trebuit să fie începutul producției mele teatrale și va fi, în schimb, un fel de recapitulare“. [12]

Romanul, dacă ținem să-l numim în continuare astfel, este într-adevăr verificarea pînă la ultima limită a situației centrale a fiecărei creaturi pirandelliene, de la Mattia Pascal încoace. Dintr-un amănunt incredibil și neînsemnat (nasul !), protagonistul Vitangelo Moscarda descoperă că,

---

[11] Cf. *Eseuri...*, p. 1248.

[12] Cf. Lo Vecchio Musti, *op. cit.*, p. 112. Se poate presupune din cuvintele acestea că Pirandello, în 1922, nu se gîndea nici măcar la un rol nou, la o *pars construens* : în atare caz, nu ar fi definit romanul drept o recapitulare, fiindcă tocmai acest tîrziu adaos este premisa, chiar prea conștientă și programatică, a unei noi perioade pe care o încerca. Dacă nu greșim, aceasta confirmă provizoratul, ocazionalul și caracterul extra-artistic al părții constructive a romanului.

Scanned with CamScanner

pentru ceilalți, el nu este ceea ce credea că ar fi : este o sută de mii, potrivit realității pe care i-o împrumută ceilalți. Dacă încearcă prin urmare să afle cine este cu adevărat străinul acela care trăiește în el (și pe care crede că-l poate surprinde în clipele în care nu este deformat nici de privirea altora, nici de a lui), descoperă că el nu e „nimeni", că e o schimbare nedefinită, de neoprit, o disponibilitate absolută : nu există nici o realitate obiectivă și nici o esență subiectivă, ci mii de forme, de aparențe relative, conjuncturale, iluzorii. Fiecare este ceea ce pare, dar, cu adevărat, nu este nimeni. Iar realitatea nu există, fiindcă este cu neputință să iei cunoștință de ea ; a cunoaște, a judeca, înseamnă a construi arbitrar, a fixa viața în forme vremelnice și schimbătoare. Și nu există decît curgerea neîntreruptă a aparențelor, osînda relativului în care omul își potolește și își trădează setea lui de absolut. Pînă și determinările vieții, care lasă omul pradă unei acțiuni absurde, întîmplătoare, sînt și ele aparente, supuse sutelor de mii de puncte de vedere. Existența se prinde obligatoriu în cursa unei forme : fiecare lucru își poartă osînda formei. Înseși faptele care par obiective nu au aceeași realitate pentru toată lumea : iar atunci, nedreptatea de a ne socoti cu toții încarcerați în actul acela va însemna și ea o sută de mii de nedreptăți. Dar drama este dublă și nesfîrșită : de o parte, opresiunea actelor, de cealaltă, inconstanța pînă și a acelor închisori în care omul — nici măcar în ele — nu poate crede.

Pînă aici, absolut nimic nou. Este drama obișnuită a creaturilor pirandelliene, trăită aiurea, în situațiile umane și sociale, dedusă aici din acestea, iar apoi cercetată și descompusă pînă la dispariția oricărei conștiințe și oricărei rămășițe de psihologie : și anume în clipe de absolută și desperată gratuitate ontologică, în simple fragmente de percepție fenomenologică [13].

În evadarea progresivă din forme, în dezintegrarea necontenită a conștiinței (obținută, de altfel, cu ajutorul odiosului instrument care este rațiunea), lui Moscarda

---

[13] Se poate spune că în pasajele concrete ale acestui roman, cele de pură descriptivitate perceptivă, Pirandello prefigura modalitățile expresive, antinarative ale anumitor poetici foarte recente.

Scanned with CamScanner

îi rămîne, prin urmare, neantul : iar acesta este ţinta repetată a personajului pirandellian, ba chiar punctul cel mai înalt şi mai semnificativ al condiţiei sale. Numai că în acest punct, în acest imposibil erou al reînceperii, are loc răsturnarea forţată a drumului său spre neantizare ; iar la Pirandello, folosirea voluntaristă a acelui vitalism bergsonian pe care, în perioada sa precedentă, calitatea substanţial sceptică a antiintelectualismului său nu i-o îngăduise. În timp ce, mai înainte, iraţionalul însemna tocmai traumatismul dătător de angoasă al condiţiei umane, locul şi timpul suferinţei sale, raţiunea tragediei universale, acum, pe neaşteptate, el este interpretat ca element al unei noi acceptări a existenţei, termenul pozitiv al unei dialectici iluzoriu constructive, îndreptată în chip simptomatic spre negarea realei sale neputinţe, încheindu-se într-o soluţie veleitar mistică şi suprarealistă. Acolo, creatura lui Pirandello cădea pradă disperării, se vlăguia în fundătura fără ieşire a condiţiei sale, fără putinţă de mîngîiere ; aici, din prăpastia inconsistenţei sale, ea îndrăzneşte să înalţe o voinţă pozitivă, care o salvează pe negîndite. În momentul cel mai tragic al neantizării sale conştiente, Moscarda descoperă trecerea spre reintegrarea sa universală : şi tocmai fiindcă simte absoluta sciziune individualistă, el născoceşte reînnoita lui individualizare, „punctul viu“ al unei noi consistenţe :

„Nici un nume. Nici o amintire, astăzi, în privinţa numelui de ieri ; şi nici una mîine, în privinţa numelui de astăzi. Dacă numele este tot una cu lucrul, dacă un nume însemnează în noi ideea oricărui lucru aflat în afara noastră, şi dacă fără nume nu se produce ideea, sau lucrul rămîne în noi ca orb, nedesluşit şi nedefinit, ei bine, pe acesta pe care l-am purtat printre oameni, fiecare să-l sape, ca pe o inscripţie funerară, pe fruntea chipului cu care i-am apărut şi să-l lase în pace, fără a mai vorbi despre el. Un nume nu-i altceva decît asta, o inscripţie funerară. E bun pentru cei morţi. Pentru cine a încheiat socotelile. Eu sînt viu şi nu-mi închei socotelile. Viaţa nu-şi încheie socotelile. Şi, tot viaţa, n-are habar de nume. Copacul acesta, freamăt tremurător de frunze noi. Sînt copacul acesta. Copac, nor...

Scanned with CamScanner

Ospiciul se înalță în plină cîmpie, într-un loc foarte plăcut. Ies în fiecare dimineață, în zori, fiindcă vreau să-mi păstrez sufletul astfel, înveselit de zori, cu toate lucrurile întocmai cum de-abia se descoperă, căci amintesc încă de asprimea nopții, înainte ca soarele să le usuce răsuflarea umedă și să le orbească în lumina lui. Iar aerul este proaspăt. Și totul, clipă cu clipă, fie ce-o fi, prinde viață ca să apară. Îmi întorc de îndată ochii, ca să nu mai văd nimic fixîndu-se în aparența sa și murind. Numai astfel mai pot trăi de-aici înainte. Renăscînd, clipă cu clipă. Împiedecînd gîndul să înceapă a lucra din nou în minte, refăcîndu-mi înăuntru golul deșartelor construcții.

Orașul se află departe. Din cînd în cînd, în liniștea înserării, ajunge pînă la mine sunetul clopotelor. Acum însă, nu mai aud clopotele acelea înăuntrul meu, ci în afară, sunînd pentru ele însele, ca unele care freamătă de bucurie în scobitura lor zbîrnîitoare, grele și atît de înalte în clopotnițele aeriene, sub un cer frumos plin de soare fierbinte, în zarva rîndunelelor ori în vîntul aducător de nori. Să te gîndești la moarte, să te rogi. Există oameni care încearcă încă nevoia aceasta și-i dau glas prin clopote. Eu nu mai simt nevoia aceasta, fiindcă mor în fiecare clipă și mă nasc din nou, și fără amintiri : viu și întreg, nu însă tot în mine, ci în fiecare lucru din afară.“ [14]

După cum este evident, nu-i vorba de o iluzie înduioșătoare a personajului, ci de iluzia voluntară a lui Pirandello ; și se va spune că aceasta este, la limită, destinul oricărei premise sceptice și pozitiviste, necesara ei rezolvare transcendentă. Și este adevărat. Dar este tot atît de adevărat că, în timp ce în acest salt în bezna iraționalului, în această sinucidere a rațiunii, gîndirea europeană exală consecințele celui mai desperat și constant antiintelectualism, un asemenea deznodămînt apare, în ce-l privește pe Pirandello, teoretic improvizat și chiar „istoricește“ incoerent. În vreme ce, într-adevăr, incapacitatea lui filosofică — și deci suferința lui omenească — era cea care îi nutrea și îi explica de fapt arta ; acum, soluția filosofică juxtapusă și împrumutată din gîndirea vremii sale,

[14] *Toate romanele*, ed. cit., p. 1416.

Scanned with CamScanner

este cea chemată să hrănească veleitara lui căutare a unei arte „noi".

În finala purificare mistică a lui Moscarda, în pregătirea lui de a se bucura de natura întreagă, de simpla curgere nemotivată a realității, Pirandello ajungea în cele din urmă la răsturnarea condiției de suferință a umanității sale, acordîndu-i alinarea acelei evaporări suprareale și sugestive, care fusese obiectul ironiei disprețuitoare a lui Serafino Gubbio [15]; și ar fi de ajuns atîta pentru a arăta ciudățenia acestei neașteptate „consolări" pirandelliene.

În orice caz însă, în evoluția tonului, în finala deschidere lirică și contemplativă a romanului, se anunță în termeni foarte precișI ceea ce ni se pare că nu putem numi altfel decît poetica suprarealismului pirandellian. Chiar și aici, în chip inexplicabil, mulți critici care au analizat totuși această fază extremă și au intuit unele aspecte cîtuși de puțin marginale ale ei, nu s-au preocupat apoi să înțeleagă pricina pentru care, în cadrul istoriei pirandelliene, pînă și deviațiile sau contradicțiile evidente dovedesc valoarea reprezentativă a lui Pirandello, datorită căreia fiecare etapă din drumul său intelectual și artistic dezvăluie inevitabil o intuiție precursoare și, deseori, o matură prefigurare poetică a tuturor avangărzilor și crizelor expresive din cultura literară contemporană. În acest Pirandello, aparțin neîndoielnic suprarealismului premisele ideale și concretele implicații tematice, precum și unele soluții expresive; prezente toate, înainte ca suprarealismul să se anunțe și să pătrundă în cultura europeană, în voluntara rarefiere naturalistică a lui Moscarda: „Ies în fiecare dimineață, în zori, fiindcă vreau acum să-mi păstrez sufletul astfel, înveselit de zori, cu toate lucrurile întocmai cum de-abia se descoperă". Nu este într-adevăr nevoie să stăruim în a sublinia această, să nu spunem derivație din unele atitudini ale suprarealismului

---

[15] Amintim pasajul din *Se turnează*: „Să evadezi, domnule Fabrizio, să evadezi; să ocolești drama! Este un lucru strașnic, și chiar la modă, v-o repet. Să te e-va-po-rezi în expansivități lirice, ca să spunem astfel, cu privire la nevoile brutale ale vieții... Trecem drept originali și ne dăm aere că pricepem viața într-un mod mai larg". (*Toate romanele*, ed. cit., p. 1270).

Scanned with CamScanner

lui Pirandello [16], ci nețăgăduibilă coincidență de afirmații și de stări sufletești : ajunge să confruntăm indiferent care text de poetică suprarealistă și, înainte de orice, explicita definiție din primul manifest al lui Breton, din 1924 (*„Automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer... le fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale“* *), ori sublinierile din al doilea manifest (1930) — în care automatismul acela se definea mai curînd ca o căutare a momentului pur și liric al sufletului împotriva înșelăciunilor și inhibițiilor rațiunii, și ca o expresie a uimirii „lucrurilor“, înainte ca ele să fie trădate în masca conștiinței — cu unul dintre numeroasele locuri exemplare din ultimul Pirandello : ca să nu mai spunem cu pagina de încheiere a romanului *Unul, niciunul și o sută de mii*, ori chiar, de pildă, cu o lămuritoare și niciodată folosită replică din drama *A se regăsi :*

„Să pictez lucrurile cum aș vrea eu... cum apar în anumite momente... explozia, vălmășagul tuturor aspectelor obișnuite care au făcut din viață, din natură... un fel de monedă depreciată, fără nici o valoare. Nu pricep ; este ca și cum cineva ar vrea să se umilească, să sufere... Cerul obișnuit, de pe care-ți clipesc obișnuitele stele... Vai, ce sufocare ! Ți se va fi întîmplat vreodată — nu știi cum — nu știi de ce — să vezi pe neașteptate viața, lucrurile, cu ochi noi... totul palpită, emanînd lumină — iar tu, odihnită în clipa aceea și cu sufletul larg deschis, într-un simțămînt de extraordinară uimire...“ [17]

---

[16] Poate că trebuie vorbit însă de derivație pirandelliană în legătură cu unii poeți și intelectuali ai suprarealismului : și nouă ni s-a întîmplat să întîlnim însemnate urme pirandelliene în unele fragmente de teorie teatrală și în unele pasaje din *Agasantul* lui Artaud ; ca să nu mai vorbim de definițiile umorului ale lui Aragon. Deocamdată însă referirile acestea sînt citate aici ca rod al unei impresii, și nu al unui studiu adînc.

* Automatism psihic pur, prin care se caută să se exprime... funcționarea reală a gîndirii, în lipsa oricărui control exercitat de către rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale“ : (lb. fr.- n. tr.).

[17] *Măști goale*, II, pp. 928—9.

Scanned with CamScanner

Se va spune și aici că, afară de impresionanta coincidență a expresiilor, există și sînt evidente izvoarele comune ale acestei coincidențe dintre stările sufletești și intențiile poetice ; iar acestea sînt intuiția lui Bergson, *l'élan vital*, și libertatea vitalistă a ființei originare, care izvorăște din psihologia inconștientului : în definitiv, ultimul drum al idealismului, care, după ce a transformat pe măsura lui realitatea, negată din punct de vedere ontologic, este silit, tocmai la limita libertății infinite a subiectului, să accepte reîntoarcerea biruitoare și haotică a suprarealității. Dar în istoria filosofiei europene, premisa aceasta sceptică se dovedește a fi mai ales funcțională și, de aceea, ușor de învins, în chip mai mult sau mai puțin legitim, prin recucerirea unei dialectici hotărîtoare în felul ei, în timp ce în istoria lui Pirandello, pe lîngă că era autonomă și foarte personală (după cum am văzut mai înainte), ea rămînea ca o opreliște de nebiruit ; de aici, condiția inepuizabilei sale frămîntări intelectuale, precum și zona genetică a căutării sale artistice.

Așa încît, atunci cînd spunem că evadarea suprarealistă a lui Pirandello înfățișează o abatere de la drumul său și o denaturare substanțială, nu înțelegem să negăm coincidența dintre ea și istoria generală a conștiinței europene ; și nici măcar să negăm sinceritatea acestei neliniști senile a lui Pirandello, a acestei dorințe de atingere a unui liman și de eliberare vitală ; și cu atît mai puțin să ignorăm semnificația culturală și indirect politică a evadării spiritualiste [18]. Înțelegem doar să afirmăm că programarea vo-

---

[18] Evadarea aceasta îl identifică, în cele din urmă, pe Pirandello cu pozițiile spiritualiste și ermetice ale celei mai bune culturi italiene din anii treizeci : o împotrivire pasivă față de realitatea mistificată a culturii oficiale și a regimului de guvernămînt.

În legătură cu fascismul și cu antifascismul pirandellian, nu putem împărtăși observațiile lui L. Sciascia, care, în frumosul volum mai sus citat, pare să atribuie o însemnătate hotărîtoare și excesivă anumitor circumstanțe externe din viața lui Pirandello. Acesta s-a înscris în partidul fascist într-un moment de efectivă criză a conștiințelor, arătîndu-și încă o dată naivitatea sa de om „public". Lucrul nu poate fi negat, iar printre cauzele gestului trebuie luată totuși în seamă amărăciunea pe care i-o pricinuiau neînțelegerea față de opera sa a anumitor intelectuali antifasciști și unele adevărate și categorice atacuri pe care aceștia

Scanned with CamScanner

luntaristă a tuturor acestor lucruri este singura întrerupere adevărată, deși provizorie și „naivă", din istoria autentică a lui Pirandello, din fatalitatea aceea a denunțului său și a uimitei sale mărturii ; din căldura omenească și din nevoia dureroasă a acelei istorii, omul pirandellian avea prilejul să obțină singura libertate îngăduită lui, adică reprezentarea acelei dorințe de libertate care-l însufleța.

Într-adevăr, dacă se ia aminte la calitatea tematică și la expresia stilistică a acestui entuziasm „panteist" și a acestei uimiri suprarealiste a ultimelor personaje create de Pirandello, va fi cu neputință să nu se tragă concluzia că motivele și modalitățile acelea ale stilului amintesc racursiuri și momente prezente în producția precedentă, în nuvelistică și în teatru : evadarea în vis, memoria inocenței, contactul vibrant cu realitatea naturală, pe de o parte, și rarefierea muzicală a structurilor lingvistice, pe de alta. Ajunge să ne gîndim la nuvelele celebre, ca *Grădiniță din cer* (1892), ori la nespusa gingășie din cea de a doua dintre așa-numitele *Convorbiri cu niște personaje* (splendida evocare a mamei !), ori chiar la pauzele contemplative de neuitat din *Henric al IV-lea* (viziune neașteptată a unei lumi ireale) ori din *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* (tînguirea după puritatea pierdută) ; și, mai adînc,

---

le-au îndreptat împotriva lui. La fel însă nu poate fi negat nici faptul că *toate scrierile pirandelliene* din perioada aceea cuprind, fără excepție, semnele unei critici nu întotdeauna implicite. Lăsînd deoparte aluziile antifasciste din eseul asupra lui Verga (accentuate în versiunea din 1931), să se citească, în *Discurs la congresul „Volta", cu privire la teatrul dramatic*, din 1934, explicita declarație de libertate și de independență a artei față de politica oficială a acelor ani, și critica deschisă la adresa indiferenței Statului față de problemele teatrului și culturii (*Eseuri...*, ed. cit., pp. 1004 și urm.) ; și, pe lîngă *Povestea copilului schimbat* (a cărei substanță polemică le-a pricinuit o mare încurcătură „paznicilor" ortodoxiei pirandelliene), să se citească mai ales nuvela *Este cineva care rîde ?*, satiră deosebit de crudă și cîtuși de puțin echivocă a unei adunări fasciste. Și să ne amintim atitudinea de voită polemică antioficială cu care Pirandello s-a împotrivit, în ultimii ani, pretențiilor paternaliste ale regimului (stăruitoarea și aproape neîntrerupta rămînere în străinătate, refuzul de a locui într-o casă dăruită de guvern, mai „pompoasă", încăpățînata dorință a unei înmormîntări cît mai intime, ironia mormîntului umil de la vila Haosului).

Scanned with CamScanner

ajunge să ne gîndim la momentul acela, aș spune periodic și fundamental, al creaturilor pirandelliene, în care ele, din exilul formei ori din carcera devenirii informale, se refugiază pentru o scurtă clipă într-o copilărie mitică, în pierduta puritate inconștientă a preistoriei lor. Dacă se ia aminte la toate acestea, dimensiunea lirică a ultimului Pirandello poate să pară numai o dilatare cantitativă a acelor evadări instantanee, ulterioara alinare a acelui simț al naturii și al preconștientului, a acelui mit natural, leopardian și romantic, care umple unele dintre cele mai elevate momente ale reprezentării pirandelliene ; și care se liniștea deseori, aproape totdeauna spontan, împrumutînd coloritul blînd al unei Sicilii străvechi, anterioară pasiunilor exasperate și policromiilor violente, iubită și evocată dincolo de istoricele ei dimensiuni de grotesc și de suferință. Evadările acelea neașteptate, aprinderile acelea foarte omenești erau însă numai o mîngîiere provizorie și scurtă a omului, fuga lui amăgitoare, prilejul lui jalnic de plîns : exact refugiul inutil al inocenței, cerut de josnicia unei lumi corupte și pierdute, paradisul libertății, născocit pentru o clipă de către infernul necesității. Departe de a-și găsi mîngîierea în fuga aceea imposibilă în eternitate, creatura se înapoia nemîngîiată și înjosită, pentru a se usca și a pieri în nebunească inconsistență a timpului.

Aceasta vrea să însemne că tocmai chinuitoarea inevitabilitate a condiției tragice proiecta un sens și o funcție asupra acelei vrăji momentane și iluzorii : vrajă poetică, desigur, dar tocmai prin acea dialectică iluminare a ei de către tragedia omului. Atunci cînd, dimpotrivă, evadarea pretinde să devină cucerire reală, eliberare definitivă, comportare „pozitivă“ a personajului, atunci se descoperă limita sentimentală și artistică a încercării pirandelliene, se dezvăluie voința abstractă de a transforma în credință permanentă și înflăcărată supapa aceea străveche de puritate ; iar deschiderea aceea instinctivă și veșnic dezamăgită dezvăluie artificiul constructivității sale programatice și veleitare [19].

---

[19] Nu putem fi totuși de acord cu reconsiderarea — cam forțată, într-adevăr — a misticismului și a suprarealismului lui Pi-

Scanned with CamScanner

În această ordine de idei iau naștere disproporția și exagerările din dramele tîrzii ale lui Pirandello, în care, dealtfel, veleitatea optimistă nu izbutește să construiască o acțiune și nici să transforme în substanță și să închege o întîmplare dramatică. În ele, reprezentarea capătă un sens, în afara și împotriva postulatelor noii poetici, tocmai, și numai, în cadrul obișnuitelor situații pirandelliene, în momentele în care, departe de a se înflăcăra și a-și găsi o mîngîiere în ele, creatura suportă încă fărîmițarea sa necontenită, condiția sa alienată. Poetica ambițioasă a bucuriei suprareale, care construiește suportul structural din *A se regăsi*, ori din *Așa cum mă dorești*, și care își încredințează cu greu ambițiile sale de reînnoire filosofică și sentimentală unor personaje nesigure, unor declarații de intensitate crescîndă dar confuză, nu împlinește, ce-i drept, drama autentică a personajelor adevărate, nu împrăștie anxietatea, febrila căutare de consistență care le face umane și care, încă o dată, alimentează izolatele lor momente de adevăr. Așa, de pildă, în *A se regăsi* (1922), în fața și împotriva sugestivelor și stăruitoarelor oferte ale bărbatului care o invită la o eternă vacanță a împrăștierii și a uimirii [20], Donata repetă veșnica dramă a personajului pirandellian, căutarea unui punct fix, esențial, în care să-și îmbine din nou fragmentele care o risipesc în naufragiul formelor [21] ; și în *Așa*

---

randello, încercată de către Di Pietro, în mai sus citatul și remarcabilul său volumaș. După cum vom vedea, împotriva și dedesubtul veleității constructive, naive, a programului pe care îl inaugurează romanul *Unul, niciunul și o sută de mii*, adevărata artă pirandelliană înflorește și aici, în ultima perioadă, sub semnul acelor rațiuni și condiții tragice care au alimentat-o întotdeauna.

[20] „Și nu se poate oare trăi astfel... ca în vacanță ? fără nevoia de a-ți crea ceva ?“ „Și rămîi așa, agățată de mine, cu ochii închiși, dacă vrei să trăiești ! — Vrei să te regăsești. În viață se cade însă să te regăsești așa, din cînd în cînd, fără să cauți“. (*A se regăsi*, în *Măști goale*, II, pp. 933 și 936).

[21] „Știi, așa e... așa trebuie să fie... fiindcă eu una am fost întotdeauna adevărată :... dar nu pentru mine... am trăit totdeauna ca dincolo de mine însămi ; iar acum vreau să fiu aici — eu — eu — să am o viață a mea, pentru mine... trebuie să mă regăsesc ! Uite, vezi ? spun : să mă regăsesc. Este îngrozitor ! Dacă vorbesc... N-ar trebui să vorbesc... Mă aud vorbind... N-aș mai

Scanned with CamScanner

cum mă dorești (1929), Necunoscuta, pentru a evada din neantul său de pierzanie și de deprimare, încearcă zadarnic să se regăsească într-o iubire care s-o reconstruiască în ceilalți și care, dincolo de orice închisoare a faptelor și a cuvintelor, să copleșească cu sentimente, cu consistență morală [22]. Zadarnic : nici Donata, nici Necunoscuta nu-și împlinesc imposibila lor dorință de absolut. Și-n timp ce una își consumă anxietatea în relativa „regăsire" a interpretărilor sale teatrale, în trista iluzie care face din ea o creatură multiplă și rătăcită, cealaltă, în disprețul ei față de mediocritatea și de neînțelegerea oamenilor, va ajunge să recunoască deșertăciunea dramatică a generoasei sale plăsmuiri.

Aceeași continuă nehotărîre guvernează structura și însuși raportul dintre intențiile de poetică și rezultatele expresive în „miturile" pirandelliene, în care totuși se săvîrșește efortul maxim în vederea dramatizării acelui material liric și a acelei voințe de eliberare mistică a universului tragic pirandellian. Într-adevăr, în *Lazăr* (1929), care rămîne una dintre dramele cele mai sugestive și mai bogate în tonalități poetice, există chiar încercarea de a dilata pînă la limitele posibilului, pînă la a face din ea centrul și semnificația dramei, credința panteistă

---

vrea să-mi recunosc glasul : m-am slujit atît de mult de el ! Aș vrea să vorbesc cu un glas nou ; nu-i însă cu putință, fiindcă nu mi-am făcut niciodată un glas, niciodată ; iar mai înainte, n-am fost niciodată atentă la asta ; am vorbit întotdeauna cu glasul ăsta al meu."

„Dar nu e viață ! Pentru a descoperi viața — procedînd astfel — știi ce-a trebuit să fac ? s-o caut, s-o aud în alte ființe care o aveau — azi într-una, mîine într-alta — zămislite de fantezie — cărora le-am dăruit adevărul trupului meu, al glasului meu. Chiar așa, chiar așa, într-o sută de cazuri diferite — cum mi-a fost dat să trăiesc — și le-am trăit pe scenă !" (*ibidem*, pp. 931—932 și 934).

[22] „Privește-mă ! Drept în ochi — înăuntrul lor ! — Ochii ăștia n-au mai văzut pentru mine ; n-au mai fost ai mei, nici chiar ca să mă văd pe mine însămi !... Iată-mă din nou a ta ; dar nu pentru mine, nu pentru toate cîte cealaltă le-a putut trăi în viața ei ; nu, nu ; nici o amintire a ei, niciuna : dă-mi-le pe ale tale, pe ale tale, toate cîte le-ai păstrat despre ea, cum a fost atunci pentru tine ! Vor deveni acum din nou vii, în mine, pline de toată viața aceea a ta, de iubirea aceea, de toate bucuriile dintîi pe care ți le-a dăruit !" (*Așa cum mă dorești*, în *Măști goale*, ed. cit., I, p. 994).

Scanned with CamScanner

și naturistă pe care o inaugura în mod voluntar ultima „desperare" a lui Moscarda ; împotriva religiozității superstițioase și oarbe a bătrînului, care ucide viața în cei dragi lui și chinuie omenescul din ei în vederea veșniciei, există credința imanentistă, vitalistă a tînărului Lucio, care, pornind de la amintirile naive ale copilăriei, face să crească în el o pornire de fraternitate și de comuniune universală în natură, un mesaj de bucurie cotidiană. Dar adevărul dramei, și accentul ei tragic, nu se află în contrastul acesta, nici în elocvența generoasă a umilului messia, nici în aerul de miracol pe care sfînta și binefăcătoarea revelație îl face credibil și posibil : se află, cu adevărat, în clipa — veșnică — a spaimei lui Lazăr, care renaște la viață suportînd deznădăjduit prăbușirea certitudinilor sale [23] și deci osîndirea sa la neantizare, la îndepărtarea fluidei sale inconsistențe ; în istoria dureroasă a mamei, creatură liberă și rurală, dar martor răbdător al acelei răsturnări și al chinurilor copilului ei ; în tristețea copilărească a lui Lucio, în acel fel al său de a evoca amintirea unor vremi de libertate, totuși netrăite, ba chiar asuprite și frămîntate de spaimă [24] ; în sfîrșit, în sacrificiul său, în înapoierea sa la veșmîntul preoțesc, la

---

[23] „Nu mai înțeleg, nu mai înțeleg nimic !... Dar voi, care cunoșteați toată grozăvia aceasta pe care urma s-o descopăr cînd aș fi deschis ochii, cum de ați îngăduit așa ceva ? Fiindcă am fost mort — o știți — ați văzut-o cu toții — mort, — mort, — și un alt medic — nu el — un alt medic a certificat moartea mea și a întocmit actul de deces — iar după asta el m-a readus la viață, ca pe un iepure — și n-am știut nimic, și nu știu nimic ; nu știu nimic, nu știu nimic, Monseniore ! Faliment, faliment, dacă era vorba de-o prăvălie ! Ca unul care-o știu, pot s-o strig tuturor : faliment ! Iar dacă e vorba de o credință sinceră ca a mea, nimiciți-o, nimiciți-o !" (*Lazăr*, în *Măști goale*, ed. cit., II, pp. 1220—1221).

[24] „Da, aveam... aveam o neliniște... Neliniștea vieții care putea să fie frumoasă. Mi se părea că simt bucuria unei fugi pe cîmpie, în acel verde aurit de soare, în aer liber. Simt atît de puternic locurile, parfumul lucrurilor. Mă gîndesc la vremea cînd ieșeam din Seminar, doi cîte doi, pentru plimbare, trecînd pe lîngă una din acele trăsuri de închiriat, în piață, și, iată, simt încă mirosul acela de grajd, ba văd pînă și un fir de pai între buzele vinețiii ale cailor ; aud cum tropăiau pe caldarîmul pieții copitele lor potcovite. Vezi, mamă, cînd eram mic, acolo, în Seminar, credința era... era miros, gust... mirosul de tămîie, de

Scanned with CamScanner

ficțiunea în care nu crede dar care-i dă putința, pentru a-i mîntui pe ceilalți, să vorbească despre viață și despre Dumnezeu :

„L u c i o : O iau asupră-mi, tată, și o răscumpăr. Iar dacă eu, acum, accept nenorocirea asta a ta și o simt, o simt ca pe un bine, ca pe un bine făcut mie, asta înseamnă Dumnezeu, vezi ? asta e Dumnezeu...

...S a r a : ...Acum nu mai are nevoie de mine și pot să plec. Spune-i că-l binecuvîntez pentru ceea ce face. Nimeni nu poate ști mai bine decît mine ce înseamnă asta. Mi-a vorbit despre viață : cum o simte ! cum ar trăi-o ! — Renunță la ea. Se duce să moară din nou în veșmîntul său.“ [25]

În mit, chiar dacă va căuta să se extindă și să devină în chip veleitar centrul acțiunii, situația de nerezolvat a omului lui Pirandello capătă, în realitate, din nou viață, dovedindu-se a fi, parcă fără să se observe și stăruitor, singura dimensiune de artă și de teatru : înfățișată încă și mai vizibil, în ciuda finalei eliberări mistice, în simbolul social din *Noua colonie* (1927). Sensul și dimensiunea dramatică a operei nu se află în salvarea conclusivă a Sperei, singura supraviețuitoare a catastrofei societății corupte și corupătoare : departe de a înălța un cînt de bucurie și de mulțumire, eroina rămîne împietrită pe mica stîncă de pe insula scufundată, ca pentru a mărturisi veșnica dramă a zadarnicei trude a omului. Nu catarsisul ei final, iubire fără obiect, virtute fără raporturi și fără timp, este cel care emoționează ; ci jertfa sa din vremea durerii, în zilele de suferință, înfățișarea ei de victimă chinuită de o societate nedreaptă și de o necinste care o urîțea. Împreună cu ea, alte victime, ființe deznădăjduite, alungate la hotarele unei societăți barbare, exploatate și înjosite, și ostenite de a rîvni o eliberare pașnică, izbutiseră să evadeze, să-și reclădească un pămînt însorit, o lege și o societate nouă. Acolo, pe pămîntul lor

---

ceară... gustul sfintei cuminecături... și spaima pașilor care răsunau înăuntrul bisericii goale“ (*Ibidem*, pp. 1196—1197).

[25] *Ibidem*, pp. 1222 și 1217.

Scanned with CamScanner

pietros, în afara absurdelor forme ale convieţuirii burgheze, liberi de exploatarea „capitalului", mîndri de „civilizaţia muncii", acolo, oamenii aceia pot să reclădească valorile vieţii, demnitatea fiinţei omeneşti. Dispare aici individualismul pseudo-liberal şi iau naştere, în chip limpede, un drept nou, o etică socială, care nu sacrifică dreptatea printr-o declaraţie abstractă, plină de ipocrizie legalitară şi de aparenţă comodă :

„Fiindcă tu şi toţi care ne aflăm aici fusesem puşi în afara acelei legi ; şi simţeam că porunca ne venea din afară, ca o asuprire. Dar acum, aici, nu mai există legea celorlalţi. Există legea ta... care trebuie să aibă aceeaşi valoare, şi pentru tine, şi pentru toţi ceilalţi ; legea ta şi a noastră, pe care ne-o impunem noi înşine, fiindcă am recunoscut-o ca dreaptă ; întocmai cum ne-a învăţat nevoia ; a muncii pe care trebuie s-o facem toţi, fiecare pe a lui, pentru a ne ajuta pe rînd : tu asta, eu aia, după puteri şi după capacitate. Nu ţi-o impune nimeni. Tu însuţi. Ca să poţi primi, în schimbul a ceea ce dai." [26]

Nu e cu putinţă să ignorăm, dincolo de dramatismul scenic, calitatea deosebit de lămurită a acestei anxietăţi politice a lui Pirandello. Nu este vorba de o soluţie, nici de o viziune constructivă, ori de o credinţă pragmatică ; ci de o dorinţă fierbinte a personajului şi de durerea omului. Este o durere care devine compasiune atunci cînd momentul acela fericit, maturitatea aceea de-abia atinsă şi armonică a noii colonii sînt jalnic sfîşiate, violentate şi împrăştiate de samavolnicia invidioasă, de corupţia lacomă a „celeilalte" societăţi ; de pe continent, odată cu făgăduiala unui cîştig mai ridicat, debarcă viciul, banul, tocmelile, prejudecăţile, deosebirile, urile, corupţia. Unul cîte unul, ca în faţa unei catastrofe de neocolit, eroii renunţă la speranţă, la credinţa activă şi pămîntească : prăbuşită din temelii şi revenită la mistificarea burgheză, societatea lor îşi va afla moartea în prăbuşirea înecată în praf a insulei, în timp ce numai victima îndurerată, femeia-mamă, Spera, va rămîne să dovedească mîntuirea

---

[26] *Ibidem*, pp. 1101—1102.

Scanned with CamScanner

solitară a sufletului pur. Transfigurarea aceasta mistică și supranaturală nu anulează însă adevărata forță teatrală și ambiția simbolică a dramei pirandelliene ; și nici nu iroseşte memorabila concreteţe istorică a personajelor sale, în care s-a întrupat încă o dată, ca într-o dimensiune a sa conştientă şi necesară, semnificaţia universală a condiţiei omului.

Într-adevăr, încheierea definitivă a dezvoltării lui Pirandello nu era evadarea în supranatural. O demonstrează pînă şi nuvelele, aceste ultime şi rare nuvele ale bătrîneţii scriitorului, socotite de către unii printre cele mai sugestive şi mai reuşite din întreaga lui producţie mai mult decît bogată ; în care, totuşi, stilul, rarefierea limbajului şi a tonurilor descriptive, departe de a exprima o eliberare senină, evocă încă o dată simbolurile alienării omului. Aspectul exterior nu oferă culorile bucuriei, savoarea reînnoită a unei vitalităţi care ţîşneşte şi se afirmă, ci surghiunirea la nesfîrşit a sufletului. Să nu uităm volubilitatea meditativă din *O idee* (1934) ; descoperirea foarte lentă, în lumina spiritualizată a zorilor, a lucrurilor dintr-o încăpere din *Răsare o zi* (1927), autentică secvenţă vizuală construită parcă prin întrebuinţarea deosebit de modernă a „careiajului“ cinematografic [27] ; iar în *Privind o stampă* (1926), automatismul asemantic şi încremenit al dialogului dintre cei doi cerşetori necunoscuţi, strămoşi patetici, anticipatori emoţionanţi ai sărăn-

[27] Este poate nimerit să notăm că şi aceste utilizări expresive nu sînt cîtuşi de puţin noi în stilul lui Pirandello şi, ca atare, nu corespund cu presupusa fază pozitivă şi optimistă ; şi că, dimpotrivă, ele apar cu mult înainte, în vremuri de nebănuită tragicitate a viziunii sale. Ajunge să amintim de nuvele ca *Odaia în aşteptare* (1916), *Mîna bolnavului sărac* (1915), *În timp ce inima suferea* (1914), în care gustul filmic din *Se turnează* se pretează în chip fericit la înfăţişarea atomizării conştiinţei (fragmentarea relativistă a eului) şi a extraordinarei însuşiri supranaturale a lucrurilor, definite fenomenologic dincolo de orice influenţă psihologică : exact „un nou mod de a vedea lucrurile“, cum spune Pirandello (cf. *Nuvele pentru un an*, II, p. 462). Şi să ne amintim, în deosebi, nuvela *La hotel a murit cineva* (1915 !), construită tocmai după tehnica montajului cinematografic. În legătură cu nuvela aceasta, un critic a vorbit de curînd despre climatul kafkian (cf. G. Giudice, *Pirandello în Sicilia : locurile copilăriei*, în „Belfagor“, 3, 1960, pp. 338—350).

Scanned with CamScanner

tocilor lui Beckett *(Așteptîndu-l pe Godot)* și ai tuturor aparentelor „descoperiri" ale diferiților Ionescu. Și să ne amintim încă și mai mult de unele nuvele în care tonul suprareal se deschide spontan — fără a se risipi — într-o urzeală narativă și cade la sfîrșit într-o încremenire de tragedie ; atmosfera încinsă din *Pubertate* (1926), (înfățișîndu-se revelația unei „forme" care-o dezgustă pe copilă și o împinge la sinucidere) ; tehnica din *Lucilla* (1932), răzvrătirea suprareală — în cruzimea violului — dintr-o dramă a adolescenței ; și tragica iresponsabilitate, disproporția uimită a inconștientului, în *Cinci* (1932) și *Cuiul* (1936) ; și secvența de moarte și de suprareală fatalitate din *Suflarea* (1931), înainte de a i se juxtapune acel fals final de evadare înfricoșată și misticizantă.

În toate, fără a exclude nici una dintre aceste nuvele, tocmai condiția tragică a creaturilor pirandelliene, văzută aici în momentul ireversibil al exilului lor alienat, este cea care alimentează spontan firavul, aproape întîmplătorul reziduu narativ și halucinata expresivitate a unui limbaj care și-a pierdut coloritul și funcțiile violente, dar nu și simbolurile și condiția dramatică pe care era destinat să le înfățișeze [28]. În sensul acesta, nuvela *Seara, o mușcată* (1934), uimitor epigraf — în această privință — al întregii nuvelistici și una dintre cele mai elevate și mai emoționate expresii ale creaturii îndurerate a lui Pirandello, are doar valoare de confirmare. Revine aici tristul și blîndul protest din *La ieșire,* tînguirea sufletului care, eliberat acum din închisoarea aparențelor, suspină totuși, în timp ce vibrează în felul său nedeslușit, după o înapoiere la consistență, după o chemare care să-l scape de curgerea continuă :

---

[28] O atare substanțială continuitate a viziunii tragice a lui Pirandello, în vreme ce ne împiedecă să acceptăm ipoteza unei evoluții în sens spiritualist, emisă de către D i P i e t r o (dar și alți critici, ca M i g n o s i și mai ales D' A m i c o, vorbiseră despre acest lucru) ne oprește să acceptăm în întregime teza lui G. P e t r o n i o, în legătură cu o efectivă și conclusivă involuție suprarealistă și formalistă a ultimului Pirandello (cf. eseul, inteligent și bogat în remarcabile clarificări în legătură cu nuvelistica pirandelliană : *Pirandello nuvelist și criza realismului,* Lucca, 1950).

Scanned with CamScanner

„Surpriză care devine, treptat, tot mai mare, nesfîrșită : amăgirea simțurilor, încă mai de mult rătăcite, care, încetul cu încetul, se golește în lucruri ce păreau să existe acolo și care, dimpotrivă, nu erau ; nu erau nici sunete, nici culori ; totul rece, totul amuțit, nu era decît neantul ; și moartea, acest neant al vieții ca atare. Verdele acela... Ah cît de mult, o dată, în zori, de-a lungul unui mal, a dorit să fie și el iarbă, în timp ce privea tufișurile și respira parfumul acelui verde atît de răcoros și de proaspăt ! Încîlciri de rădăcini albe și vii înfipte în pămîntul negru, pentru a-i suge seva. Ah, cît de mult ține viața de pămînt și n-are nevoie de cer, decît poate pentru a-i îngădui pămîntului să răsufle ! Acum, el este întocmai ca parfumul unei ierbi, care se topește în această răsuflare, abur încă sensibil, ce se rărește și dispare, fără să se termine însă, fără să mai aibă nimic alături ; ba da, poate o durere ; dar dacă poate încă să o gîndească, înseamnă că e departe, în afara timpului, în tristețea nesfîrșită a unei atît de zadarnice eternități.

Un lucru, a consista încă într-un lucru, fie chiar aproape nimic, o piatră. Ori chiar o floare, care să țină puțin : iată, mușcata asta...

— Vai, privește acolo jos, în grădină, mușcata aia roșie. Cum se aprinde ! De ce ?

Uneori, seara, în grădini se aprinde așa, pe neașteptate, cîte o floare ; și nimeni nu știe să-și explice cauza.“ [29]

Există aici, laolaltă cu deplîngerea inconsistenței, clamarea unei stări sufletești de perplexitate și de nemulțumire dramatică, ultimul act, într-adevăr, al poveștii lui Pirandello. El este evident în opera nedesăvîrșită, în acțiunea neterminată din *Uriașii munților*, o acțiune făcută din șovăieli, din îndoieli, din nemulțumiri și dintr-o confesiune dramatică : o acțiune care transcrie fără umbră de îndoială opoziția aceea de nelecuit dintre poetică și starea sufletească, dintre veleitatea ideologică de răscumpărare și conștiința propriilor și mai adîncilor și autenticelor convingeri ; și care, în însăși cronologia și istoria redactării,

[29] *Nuvele pentru un an*, ed. cit., II, p. 815.

Scanned with CamScanner

dezvăluie trecerea de la o deznădăjduită și voluntaristă încercare de poetizare a suprarealismului la o finală retractare cît se poate de omenească. În realitate, ca nici un altul, ultimul mit al lui Pirandello conține efortul uriaș al unei noi poetici, care caută să realizeze natura constructivă a programelor și intențiilor sale în crearea de simboluri, în obositoarea condensare a unor semnificații clare, în care evadarea aceea fantastică și mistică în curgerea informă a existenței, pe care o vestise Moscarda, să devină artă și reprezentare ; în însăși încadrarea întîmplării, în dezvoltarea ei, în tehnica halucinantă care construiește personajele și le descompune în concentrarea lipsită de consistență a dimensiunilor lor onirice și suprareale, există un întreg repertoriu de invenții scenice și de operații stilistice de extremă rarefiere, miraculoasă și muzicală.

La vila lui Crotone și a „nefericiților“ lui, ființe libere fiindcă acționează în afara vieții și a realității, sosește un cortegiu jalnic de actori, precum și Ilse, femeia care se mistuie pentru artă și dragoste, cărora le este hărăzită : pentru ea a murit poetul unei uimitoare povești *(Povestea fiului schimbat)*, iar în reprezentarea operei se află destinul și visul vieții sale. Dar Crotone o invită, împreună cu tovarășii ei desfigurați de mizerie, să-și potolească setea lor de fericire și de absolut în liniștea încremenită a vilei fermecate, unde totul este vis și libertate nesfîrșită, unde arta, ignorată de oameni (care-au devenit uriași, fiind organizați într-o viață ce potențează nemăsurat și exclusiv materialitatea lor), poate și trebuie să-și trăiască „minunea“ ei exaltată, veșnicia ei fără memorie :

„Ne aflăm aici ca la hotarele vieții, Contesă. La o comandă, hotarele se desfac ; pătrunde invizibilul, năpădesc fantasmele. E firesc. Se întîmplă ceea ce se petrece de obicei în vis. O pot face să se întîmple și-n stare de veghe. Asta e totul. Visele, muzica, rugăciunea, dragostea... întregul infinit care se află în oameni, dumneavoastră îl veți găsi înăuntrul și în jurul acestei vile.

...Respirăm un aer fantastic. Îngerii pot coborî în mijlocul nostru, ca și cum nu s-ar întîmpla nimic extraordinar ; și toate lucrurile care se nasc aici, înăuntru, sînt

Scanned with CamScanner

o uimire pentru noi înșine. Auzim glasuri, rîsete ; vedem răsărind din oricare ungher adumbrit chipuri vrăjite, create de culorile care ne rămîn anapoda în ochii orbiți de prea multul soare din insula noastră. Tăcerea umbrei nu o putem suferi. Chipurile nu sînt născocite de noi ; sînt o dorință a înșiși ochilor noștri.

...scăpat de toate piedicele acestea, iată că sufletul ne rămîne mare, aidoma văzduhului plin de soare și de nori, deschis tuturor fulgerelor, pradă tuturor vînturilor, inutil și misterios material pentru minuni, care ne înalță și ne împrăștie în îndepărtări de basm...

...Cu dumnezeeasca prerogativă a copiilor, care își iau în serios jocurile, prăvălim minunea din noi asupra lucrurilor cu care ne jucăm și ne lăsăm încîntați de ele. Nu mai este un joc, ci o realitate minunată, în care trăim, înstrăinați de toți, pînă la exagerările nebuniei.“ [30]

Acesta este documentul cel mai de seamă al suprarealismului pirandellian ; dar rîvna expresivă, care a înfățișat, într-un singur și unitar registru de compasiune, nenumăratele lacrimi de durere ale omului, refuză la un anumit moment mitizarea inconsistentă a unei arte hărăzită, pare-se, să se despartă pentru totdeauna de rațiunile dramatice și necesare ale vieții. Poetul nu duce la bun sfîrșit încercarea suprarealistă care l-a zguduit ; o va duce fiul, Stefano, pe baza cîtorva indicații sumare, neîndoielnice totuși ca semnificație. Drama devine atunci artificială, dar în egală măsură se și luminează, într-o înfruntare nebunească între „slujitorii fanatici ai artei“ și „slujitorii fanatici ai vieții“ ; aceștia din urmă ucid visul magic, în care nu cred ; ceilalți mor ca niște idoli înfrînți, ca niște vise ireale și funeste, simboluri ale unei alienări veleitare și evazive, care a pierdut pentru totdeauna rațiunile dramatice ale vieții, conținuturile umane care le făceau autentice :

„Nu, nu-i vorba de faptul că Poezia ar fi fost renegată ; ci numai de-atît : de faptul că sărmanii slujitori fanatici ai vieții, în care astăzi spiritul nu vorbește, dar va putea vorbi în ori ce caz într-o zi, i-au biruit în chip

---

[30] *Măști goale*, ed. cit., pp. 1337, 1340, 1345.

Scanned with CamScanner

naiv ca pe niște fantoșe răzvrătite, pe slujitorii fanatici ai Artei, care nu sînt în stare să le vorbească oamenilor, fiindcă s-au exclus din viață, dar nu chiar pînă-ntr-atît încît să se mulțumească doar cu visele proprii, ci avînd pretenția să le impună și celor care au altceva de făcut decît să creadă în ele." [31]

Aceasta este, sigur aceasta este concluzia ideală a istoriei lui Pirandello; în falimentul naivei sale credințe amăgitoare într-o mîngîiere suprareală, într-o răsturnare mistică a tragediei omului, stă semnul autentic al destinului său de poet [32]. Cine a crezut că observă în ultima parte a vieții lui intelectuale atingerea în sfîrșit a unui liman pozitiv și optimist, și a proslăvit arta aceasta din punct de vedere moral, uitînd adevărata și mai marea artă a lui Pirandello, nu a surprins în chip fericit provizoratul acestei încercări; iar cine a încheiat definitiv printr-o osîndire etică și estetică a suprarealismului pirandellian, crezînd cu adevărat că în fuga aceea s-ar fi risipit fără îndoială adevăratul timbru dramatic, acela nu și-a dat seama că, departe de a-și găsi mulțumirea, poetul revenea inevitabil de la acel sacrificiu imposibil la sacrificiul mai coerent al tristeții și al compasiunii solitare.

O coerență extraordinară se distinge în cele din urmă cuvinte ale lui Pirandello; atunci cînd, în nuvela *O zi*, recapitulîndu-și parcă lungul său drum, prezența sa constantă în frățescul calvar al oamenilor, el mărturisea încă

---

[31] Sînt cuvintele cu care Stefano Pirandello reconstruiește finalul romanului *Uriașii munților* (*Măști goale*, ed. cit., II, p. 1375).

[32] Pirandello intuiește că, la limita fugii mistice și a consolării ermetice, s-ar fi salvat poate poezia, dar nu și umanitatea căutării ei: se săpa, dimpotrivă, prăpastia dintre omenirea devenită barbară și înregimentată a timpului său („Slujitorii fanatici ai vieții") și izolarea evazivă și aristocratică a artei, protestatară în chip abstract („Slujitorii fanatici ai artei"). Din această pricină, întrerupînd *Uriașii* și proiectînd un roman al „reînceperii" (*Adam și Eva*), el mărturisea neputința și zădărnicia acelei poetici care trăda semnificația artei sale, a modalității sale de oglindire critică a realității: o artă care, oricît de deprimată ar fi fost viziunea lumii care o alimenta, nu uitase niciodată truda de fiecare zi a omului, sensul goanei sale după o lume mai bună.

Scanned with CamScanner

o dată tristețea devenirii, a timpului care fuge și răpește, și face din poeți niște uituci, și încărunțește copiii nevinovați :

„Mă aflu jos, pe pămînt, în bezna unei gări pustii ; și nu știu cui să mă adresez ca să aflu ce mi s-a întîmplat, unde sînt.

...În întuneric, nu izbutesc să disting numele. Nu-ncape îndoială că orașul îmi este totuși necunoscut. În lumina primelor străluciri palide ale zorilor, pare pustiu. În întinsa piață vineție din fața gării există un felinar încă aprins. Mă apropii de el ; mă opresc și, neîndrăznind să-mi ridic ochii, îngrozit cum sînt de ecoul făcut de pașii mei în tăcerea înconjurătoare, mă uit la mîini, le privesc pe o parte și pe-alta, le închid, le deschid din nou, mă pipăi cu ele, mă cercetez din cap pînă-n picioare, între altele și ca să-mi dau seama cum sînt, ce formă am, căci nu mai pot să fiu sigur nici barem de asta : că exist realmente și că toate acestea sînt adevărate.

E oare cu putință să fi crescut atît de mult, rămînînd totuși un fel de copil, și fără a fi făcut niciodată nimic ? Voi fi lucrat poate în vis, habar n-am cum.

Dar de lucrat, am lucrat fără îndoială ; am lucrat totdeauna, și mult, pare-se c-o știu, de altfel, cu toții, fiindcă o mulțime de oameni întorc capul să mă privească și nu numai unul mă și salută, fără ca eu să-i cunosc. Rămîn mai întîi nedumerit, întrebîndu-mă dacă salutul îmi este adresat într-adevăr mie ; mă uit înapoia mea... Lupt, încurcat, cu o anumită mîndrie, care ar vrea și totuși nu izbutește să se amăgească ; și merg înainte, nesigur parcă, fără a putea scăpa de o ciudată jenă pricinuită de un lucru — recunosc — într-adevăr mărunt : nu sînt sigur de haina pe care-o am pe mine, mi se pare ciudat că e a mea ; iar acum, încep să cred că ei salută haina asta, și nu pe mine. Dar, deocamdată, nu am cu mine, afară de asta, nimic.

...Și priviți-i, priviți-i pe cei care au intrat acum, pe ușa aceea, în chip de copii ; iată, a fost de-ajuns să se apropie de scaunul meu : au crescut mari ; iar una, aceea, este de pe-acum o fetișcană care vrea să-și facă loc, pentru a fi admirată. Dacă taică-său n-o ține din scurt, vine

Scanned with CamScanner

să mi se-așeze pe genunchi și-mi cuprinde gîtul cu un braț, punîndu-și căpșorul pe pieptul meu.

Îmi vine să mă ridic deodată în picioare. Trebuie să recunosc însă că, într-adevăr, nu mai sînt în stare s-o fac. Și cu aceiași ochi pe care-i aveau mai adineauri copiii aceia, care au crescut între timp atît de mult, rămîn să mă uit, cît îmi este cu putință, cu o nespusă milă, la bătrînii mei copii, aflați acum înapoia acestora noi.“ [33]

Pirandello se regăsește singur, împreună cu ființele create de compătimirea sa. Scriitorul care teoretizase o artă „oglindă-pentru-viață“ nu putea să-și încheie în evadarea suprarealistă „șederea sa involuntară pe pămînt“. Nici condițiile istorice — momentul opresiunii și al violenței, anunțarea întunecată a unei noi tragedii europene — nu se schimbaseră pînă-ntr-atît încît el să-și poată preschimba într-o speranță mai realistă viziunea sa asupra societății burgheze și a lumii contemporane.

---

[33] *Măști goale*, ed. cit., pp. 1337, 1340, 1345.

Scanned with CamScanner

Apendice

REVOLUȚIA LUI PIRANDELLO

„Soarta“ lui Pirandello, oricare ar fi unghiul critic din care ai fi dispus s-o analizezi, dezvăluie în chip obiectiv o anumită trăsătură caracteristică a ei, fundamentală și constantă, ce poate fi surprinsă chiar din momentul polemicii croceene, și este evidentă încă și astăzi, în teroristele reacții antipirandelliene ale celor mai conservatori și anacronici dintre literații italieni (chiar dacă, uneori, sînt travestiți în progresiști) ; iar această trăsătură o constituie faptul că raportul dintre gestul expresiv al lui Pirandello și cultura italiană s-a definit tot mai mult drept un raport dialectic, ba chiar de provocare imediată și violentă. Așadar, oricine nu vrea să evite sarcinile critice și istoriografice care-i revin, trebuie să accepte a pune din nou în joc elementele provocării : în măsura în care cuvîntul acesta (și, împreună cu el, funcția însăși a criticii literare) este înțeles drept cercetare a contradicțiilor, drept critică a falsei conștiințe critice, drept recuperare angajată a semnificațiilor unei arte (oglindă-a-vieții), care a vrut să fie mai ales o confruntare dramatică cu ideologiile și cu societatea timpului său.

Societatea era cea care, în locul diagnosticului negativ al dramaturgului sicilian, prefera, după cum se știe, facilitatea bolnăvicioasă și „neserioasă“ a aventurii „poetice“ a lui D'Annunzio. Cel dintîi distrugea, unul cîte unul, miturile comode, tradițiile vesele ale optimismului mic-burghez ; al doilea celebra în ritmuri frenetice și grosolane geniul neamului și tinerețea veșnică a sîngelui. Și, de aceea, pare absolut necesar să afirmăm încă de pe acum că această criză a culturii și a societății italiene de la începutul secolului al XX-lea nu este doar condiția primară și cadrul formativ al artei lui Pirandello, ci și rațiunea de fond a atîtor poziții mentale și a

Scanned with CamScanner

atîtor modalități culturale prin care s-a transmis rezistenta neînțelegere a mărturiei sale, adică ignoranta eludare ori rafinata mistificare a șarjei sale agresive și provocatoare ; modalitățile diferite, dar înrudite și organice, de la ostracismul vulgar și de la purista depreciere „poetică“ pînă la indiferența cea mai doctă și cea mai distrată, pînă la calculata exilare a scriitorului în limbul personajelor reprezentative și geniale, dar extravagante și abstracte. Mentalitatea leneș conservatoare a acelei societăți și liberalismul formal al ideologiei sale nu puteau totuși să nu izoleze conștiința cea mai trează și cea mai ascuțită a secolului al douăzecilea în zone inofensive și nesîngeroase, pentru ca astfel mesajul său să-și piardă cele mai supărătoare și traumatizante tonalități originare.

Era o apărare obiectivă. Iar printre strategiile sale cele mai eficace și mai coerente, nu este desigur întîmplătoare grija cu care Croce se preocupa de a-l elimina *tout court* pe Pirandello din lumea artei și a culturii, refuzînd și, totodată, minimalizînd și tăinuind sensul acțiunii pirandelliene : mult mai primejdioasă și mai nimicitoare decît revolta gălăgioasă, dar în esență tolerabilă, a avangărzilor oficiale și chiar a autorizărilor lor filosofico-irațională liste mai mult sau mai puțin directe, destinate toate, în chip inevitabil, să ajungă la noi revărsări metafizice ori să se refugieze în liniștitoare reveniri la rațiune. În fața desperării antifilosofice a lui Pirandello, a distrugerii totale, senzualiste și materialiste, a rațiunii tradiționale, pe care el o săvîrșea reprezentînd pe scenă, lucid și empiric, falimentul și chinuirea zadarnică a logicii formale precum și alienarea idealisto-burgheză a personajului, ordinea croceană reacționa printr-o împotrivire de gust, care era totodată, declarat, o împotrivire de mentalitate ; negîndu-i calitatea „lirică“ unei arte care presupunea o angajare antilirică și conștient critico-reflexivă, și arătînd în același timp neputința de susținere teoretică și nelegitimitatea filosofică a unei meditații și a unei voințe culturale care luau naștere dintr-o precisă opțiune antifilosofică și, în speță, antiidealistă. Pe de o parte, teorema estetică potrivit căreia poezia izvorăște dintr-o zonă spirituală categorial deosebită de aceea care produce gîndirea, era de folos pentru a se nega spațiul, valoarea, cer-

Scanned with CamScanner

tificatul de naştere şi posibilitatea de existenţă unui program de artă-meditaţie-denunţare, care viola fundamental sistemul competenţelor distincte ; pe de altă parte, însăşi sistematizarea istoriografică, apărarea etică şi intelectuală, pe care Croce le oferea istoriei italiene şi europene din perioada Risorgimentului şi pînă la primul război mondial (ca istorie a unei ascensiuni constructive şi a unei verificări raţionale a religiei libertăţii), îngăduiau refuzul unei experienţe artistice promovată organic de o viziune tragică a lumii moderne, de un bilanţ negativ şi falimentar al civilizaţiei veacului al nouăsprezecelea. Îngăduiau, între altele, refuzul întregii arte moderne, care i se părea lui Croce o industrie a vidului şi un blestem iraţional, simptomul înfricoşător al unei renunţări a burgheziei la foloasele şi la îndatoririle „raţiunii" ; şi era, în schimb, în direcţia sa cea mai autentică, mărturia dureroasă a falimentului unui întreg şir de valori şi totodată revolta împotriva sistemului care le îndepărtase şi le trădase ; denunţarea, uneori conştientă şi, în orice caz, obiectiv bogată în impulsuri revoluţionare, a unei crize ireversibile şi totale, descoperirea unui vid pentru a cărui umplere nu mai erau de folos liniştitoarele angajamente ale filosofiei şi mistificatoarele modelări ale moralei de la sfîrşitul secolului trecut, adică necesara distrugere a unei ordini formale şi dramatica destituire a unei raţiuni privilegiate şi aparente.

În această înşiruire de argumente este de căutat, credem, unica perspectivă concretă a problemei lui Pirandello : o perspectivă care, în timp ce implică şi, deocamdată, lasă să se întrevadă liniile interpretative ale unei probleme mai generale şi mai complexe, — adică aceea a caracterizării istorice de fond a întregii civilizaţii culturale şi artistice pe care putem fi de acord a o numi Decadentism — îngăduie să se reducă la semnificaţia sa cea mai organică şi unitară aparenta varietate a motivelor neînţelegerii croceene şi a periodicelor neînţelegeri pe care Pirandello continuă să le întîlnească în sectoarele bunului-simţ mijlociu şi ale mentalităţii tradiţionale, ca şi în acelea ale prea rafinatului gust formalist, perfect conformiste, deşi distins necultivate, în sensul modern şi „european". Tocmai înclinarea spre poezia dezinteresată,

Scanned with CamScanner

în stare să-i asigure *sufletului* luxul nobilei „inutilități" și al bucuriei fantaziei, a fost și continuă să fie, în forme mult mai ascunse și mai mistificate, idealul estetic al unei civilizații și al unei educații istorice integral mulțumite de propria ordine și de propria rezolvare „rațională" a realității și a raporturilor ei, în care orice contradicție reală este menită să-și găsească împăcarea (adică să fie eludată) în dialectica unei logici în aparență perfecte, iar fiecare problemă, fiecare rană, fiecare ispită a indistinctului și a iraționalului poate fi alungată, în lumina unei autoconștiințe încrezătoare întru totul în ea însăși și în legitimitatea stăpînirii sale asupra lumii. Înrădăcinîndu-se tot mai mult într-o ideologie literară în aparență „autonomă" (dar care tocmai în autonomia și în caracterul ei absolut oglindește matricea ideologică, modelul esențial al societății a cărei funcțiune este : diviziunea muncii), înclinarea aceea devenea unul dintre absoluturile fundamentale prin care sistemul tîrziu-burghez conferă legalitate universală instituțiilor și structurilor susținătoare ale hegemoniei sale : una dintre căile — pragmatic cea mai puțin nemijlocită, dar poate cea mai rezistentă și cea mai corupătoare în sfera ideologică — prin care conținutul unei așezări istorico-sociale devine o nouă metafizică, instituționalizîndu-se în categorii eterne ale istoriei ; ale unei istorii tot mai cutezător negate și trădate datorită punerii ei în slujba unei filosofii și guvernării ei, ca atare, de către o universalitate normativă și de clasă. Astfel că, în definitiv, lipsa acelui gust al poeziei (din care, și din mentalitatea pe care se sprijină, descind în linie directă toate pledoariile actuale, indiferent că sînt academice sau avangardiste, în favoarea formalismului alienării specialistice și asemantice a limbajului literar) raportată la violența polemică, la „compromisul" critic și rațional și la saltul istorico-social al artei lui Pirandello, reflectă în mod evident mult mai mult decît o opțiune a gustului ori o neînțelegere de ordin estetic exclusiv ; reflectă de asemenea și apărarea obiectivă a unei concepții organice a realității, a unei hegemonii ideologice și a unei mentalități cîtuși de puțin dezarmate, împotriva unei mărturii intelectuale care se împotrivește stăpînirii lor și face din șantajul lor obiect al denunțului său, care

Scanned with CamScanner

demitizează și desacralizează stăruitor ideologia aceea, dezvăluind falsa ei conștiință și criza organică.

În acest sens, și mai ales dacă se ține seamă de tensiunea sistematică a criticii sale la adresa caracterului veleitar și nesemnificativ al înfumurării totalitare și scientiste a filosofiei burgheze și al intransigenței „separate" a artei pure (căreia îi denunță tocmai implicațiile ideologice și substanțiala neputință cognitivă), arta pirandelliană nu poate să nu apară ca una dintre cele mai autentice și mai lucide mărturii ale celui mai tragic moment al culturii europene moderne și, cu siguranță, ca experiența cea mai reprezentativă și cea mai progresistă a Decadentismului italian. Pirandello nu numai că prefigurează și experimentează în mod original fazele progresive, succesivele proiectări de poetică și neliniștile și invențiile formale derivate de aici (expresionism, suprarealism, etc.), ca urmări ale acelei complexe și necesare frămîntări a conștiinței artistice europene, care mărturisește obiectiv criza funcției „organice" a intelectualului burghez și revolta lui fără perspectivă împotriva sistemului responsabil de alienarea sa, dar mai ales mărturisește și dezvăluie, mai mult decît oricare altul, nucleul genetic, matca unitară și profundă, sesizîndu-i rațiunea și condiția istorică primară. Itinerariul său este unul intelectual, în care tocmai culmea absolut negativă apare ca urmarea inevitabilă și curajoasă a unei angajări critice cu totul obiective, deloc limitată și deloc „autonomă": trăit și realizat, desigur, în cadrul (necesarmente ideologic) și cu instrumentele (neștiințifice și, de aceea, nu întru totul dialectice) ale filosofiei și ale literaturii, dar orientat conștient spre refuzul acelei false totalități și stăruitor atent să-și ferească propria analiză de contradicțiile societății sale, lipsindu-se de orice mîngîiere sofistico-literară și de orice posibilitate de compensație filosofică. Departe de a fi, cum a crezut atîta amar de vreme bunul-simț al multor ignoranți, un veleitar filosof al sofismului, un diletant pînă la ultima limită a paradoxului, era cel mai conștient martor — dar și cea dintîi victimă — al falimentului filosofiei, defăimătorul cel mai chinuit al logicii, cel care, mai mult decît oricare altul, a denunțat viclenia interesată și paradoxul ridicol și imo-

Scanned with CamScanner

ral al raţiunii tradiţionale. Raţiunea aceea şi logica aceea căzuseră pentru totdeauna — dezvăluindu-se în ochii săi ca un instrument de opresiune, ca nişte mecanisme absurde de alienare a omului — fiind tîrîte în prăbuşirea istorică a vechilor idealuri care păreau să le sprijine şi să le facă necesare, în anii obiectiv mediocri (dar pentru el cumpliţi, ca un traumatism definitiv) în care iluzia lui tinerească într-o lume dreaptă şi raţională se izbise pe neaşteptate de realitatea prozaică şi falimentară a societăţii italiene de după unire : suferinţa şi foametea din cîmpiile siciliene, falimentul patriotismului, corupţia şi dependenţa administrativă care legau Roma de Palermo, scandalurile bancare ale politicii lui Crispi, speranţa şi reprimarea Fasciilor siciliene. Libertatea, omenia, dreptatea, toate cuvintele sacre ale unei religii în care se crezuse într-adevăr şi ale unei nădejdi care făgăduise oamenilor o lume mai bună, apăreau pe neaşteptate violate şi trădate chiar în clipa verificării lor istorice, prin folosirea lor de către cei care ar fi trebuit să le facă să acţioneze ca structuri ale unui nou întreg ; golite pe neaşteptate de conţinuturile lor ideale, devitalizate de substanţa lor activă, implicate într-o logică măruntă a samavolniciei şi a mistificării, deveneau nişte nume prea des folosite, „garderobă a elocvenţei", morminte sulemenite, în care o societate nedreaptă îngropa pentru veşnicie o imagine pozitivă a istoriei şi a omului. Era înfrîngerea totală şi definitivă a veacului al XIX-lea, a acelei lumi care crezuse că se va construi ca un sistem compact şi coerent de valori şi care naufragia acum fiindcă era minată în temeliile sale, şubrezită în structurile sale de rezistenţă : acesta este pasionatul şi în acelaşi timp jalnicul diagnostic pe care Pirandello îl stabilea în acel bilanţ tragic al tinereţii sale, care este romanul *Bătrînii şi tinerii,* unde orice critic, orice cititor ar fi putut găsi şi pare s-o fi găsit numai de curînd, confesiunea cea mai directă şi mai lămuritoare a *choc*-ului originar al conştiinţei lui Pirandello, adică cea mai organică premisă a itinerariului său intelectual şi adevărata raţiune genetică a artei sale.

În legătură cu lumea aceasta dezolată, pe care prima nuvelistică pirandelliană o zugrăveşte cu o expresionistă

Scanned with CamScanner

furie de descompunere grotescă, e drept că nu interesează atît obiectiva credibilitate a culorilor ei negative, cît acțiunea lor în formarea „ideologiei" lui Pirandello. Printr-o riguroasă cercetare istoriografică, culorile acelea se vor putea atenua, fără îndoială — după cum s-a și întîmplat — iar dimensiunile efective ale acelui moment al istoriei italiene vor putea fi apreciate printr-un calcul mai puțin desperat și socotite mai curînd mediocre decît iremediabile, ba chiar justificate de către unii într-o perspectivă care să accentueze necesitatea acelei frămîntări lăuntrice a societății noastre naționale : iar epoca lui Crispi — și, mai tîrziu, a lui Giolitti — va putea fi văzută cum o vedea și Croce, ca epocă intermediară, adică în care, chiar printre greșeli și absurdități, erau făurite unitatea aceea și „libertatea" aceea care fuseseră proclamate înainte de-a fi înfăptuite. Nu aceasta interesează însă în primul rînd ; chiar dacă, după cum se știe, este necesar, în definitiv, ca unor considerații echilibrate și justificatoare să li se opună convingerea mult mai întemeiată că tocmai în epoca aceea modestă, în universul acela mic-burghez, în acel simț practic ridicat la rangul de sistem, se aflau premisele multor altor degenerări și ale unor tragice dezechilibre ale ulterioarei noastre istorii civile și sociale. Sigur este că punctul de vedere al lui Pirandello asupra acestei probleme era cu totul opus celui liberal și oficial, și hotărît inspirat de o optică-de-jos, după cum este evident, de pildă, într-unul din numeroasele locuri care, în roman, demistifică în chip violent comoda teorie a celor care puneau pe seama indiferenței plebei insuccesul oricărei încercări de salvare economică și socială : — „Toate sînt numai calomnii, obișnuitele calomnii, cele pe care le repetă miniștrii, făcîndu-se ecoul prefecților și al mărunților tirani locali, șefi electorali, pentru a masca treizeci și mai bine de ani de proastă guvernare ! Aici domnește foametea, domnilor, pe cîmpuri și în minele de sulf ; latifundiile, tirania feudală a așa-numitelor «pălării», taxele comunale, ce sug ultima picătură de sînge omului care n-are nici cu ce să-și cumpere pîinea".

Dar, după cum spuneam, este mai important de subliniat că imaginea aceea mediocră a lumii contemporane,

Scanned with CamScanner

realitatea aceea incapabilă de idealuri autentice, căpăta, pentru conștiința lui Pirandello, dimensiunile monstruoase ale unei ruine globale, caracteristicele unei drame în care un întreg univers de valori își află dezamăgirea și suferința, revelația neașteptată a unei catastrofe morale din care era cu neputință de recuperat cîtuși de puțină nădejde, indiferent ce sprijin asigurător. Descoperirea descompunerii de nevindecat a unei lumi istorice antrena, odată cu prăbușirea acesteia, credința care o clădise, structurile intelectuale care o sprijiniseră și convențiile morale care o garantaseră. Acesta este punctul cel mai înalt și mai dramatic al destituirii civilizației secolului trecut, al crizei unei întregi viziuni a realului, ce se produce în conștientizarea pirandelliană : o conștientizare ce se preschimbă imediat într-o radicală și definitivă respingere a încă intactei prezumpții de sănătate, de raționalitate, și a respectivei concepții a realului și a culturii. Departe de a accepta instrumentele, metodologiile filosofice, rezolvările etice, Pirandello le consideră a fi instrumente de nefolosit, și chiar răspunzătoare de ruina aceea. Ele nu aduc o explicație, o justificare cu adevărat valabilă a acelei realități contradictorii și discordante pe care el o intuiește în orice aspect al vieții ; dimpotrivă, folosirea lor dogmatică și caracterul lor abuziv și pseudologic vin să mistifice lumea, să adîncească despărțirea dintre om și lucruri, dintre conștiință și conținuturile sale reale. Falsă, înșelător optimistă este gnoseologia idealistă, raționalitatea iluzorie a unei logici care cristalizează viața într-o armonie aparentă de concepte și de categorii formale ; și tot falsă este și imaginea unei realități științific armonice și organizate, diferențiată potrivit unor raporturi fixe, unor ierarhii obiectiv plauzibile, pe care naturalismul pretinde să le opună. Din acea prezumțioasă și arbitrară poziție de siguranță practică derivă obtuza apărare a unui cod moral cu atît mai rezistent și mai arogant cu cît este mai de suprafață și mai lipsit de adevărată moralitate, mitizarea fanatică a unei legi care salvgardează aparențele și ignorează și trădează substanțele efective și reale ale raportului dintre oameni. Împotriva vulgarității și a violenței, camuflate de ordinea aceea privilegiată, de etica aceea ce se refugiază și se dizolvă în falsa

Scanned with CamScanner

intransigență a faptelor, a prejudecăților și a certitudinilor aparente, protestul lui Pirandello se configurează în termenii foarte lucizi ai unui denunț uneori nemilos, dar întotdeauna amar peste măsură și chinuit; într-o desacralizare sistematică și violentă a convențiilor, în cadrul cărora societatea mediocră a vremii sale minimaliza problemele substanțiale ale conștiinței; punînd (în *Așa e dacă vi se pare)* adevărul sărman și gol al sentimentelor, dureросul respect față de rațiunile tainice neconvenționale ale iubirii, față-n față cu adevărul formal al documentelor de stare civilă, cu demnitatea formală de care are nevoie flecara și cruda curiozitate a unui salon de provincie, care jignește și răscolește prin ea conștiința celui ce suferă o dramă tăcută și pudică; ori punînd singurătatea tragică, refugiul iluzoriu al nebuniei lui Henric al IV-lea, refuzul lui de a se înapoia la carnavalul societății sale, alături de falsa pietate a celui care l-a împins în jocul acela crud, iar acum vine din nou să-l tulbure, să sechestreze iarăși în temnița întunecată a realității sociale libertatea și protestul acelei iluzii. Cine a crezut că surprinde și osîndește în Pirandello o amuzată și exagerată exaltare a multiplicității, a inconsistenței oricărui adevăr, a relativismului absurd în care se descompune orice absolut și orice credință, acela nu a surprins conținutul autentic și semnificația istorică a polemicii pirandelliene; și, mai ales, nu a înțeles că din conștiința aceea traumatizată a istoriei sale, luau naștere nu sofismul și iscusitul truc verbal, ci tocmai opusul, suferința, analiza critică, mărturia chinuită a îndoielii în fața unei dispariții definitive a certitudinilor; și, poate, răscumpărarea unui univers de valori elementare și pure, întruchipate în ființe naive, întrupate într-o umanitate primordială (preburgheză), capabilă încă să hrănească în inimă „biete povești tăinuite", fîșii din cerul sicilian și din marea africană, din peisajul acela al copilăriei pe care viața îl alungase pentru totdeauna în amintire.

Altă mîngîiere nu există, în prima viziune pirandelliană. Respingerea credințelor înșelătoare, a falselor mîngîieri intelectuale, comportă pierderea definitivă — și în același timp nevoia dureroasă — a unei norme care să confere o rațiune existenței omului. Odată cu zdrobi-

Scanned with CamScanner

rea vechilor valori de către prăbușirea de neînfrînat, dispare oricare centru, orice posibilitate unitară și orice răpășită de certitudine. Sub învelișul unei părelnice armonii, al unei convenționale coeziuni, realitatea obiectivă se arată dominată și răscolită de o lege de dezagregare, de o fugă neconcludentă de forme goale, fără coerență și fără unitate ; iar viața, o deșartă înșiruire de momente disparate, de fotograme lipsite de legătură, o haotică și întîmplătoare îmbinare și dezbinare a unor fragmente fără destin ; iar istoria, o prăvălire stupidă de întîmplări, care și-a pierdut pentru totdeauna măsura unitară a timpului, devenire fără ființă, consumare de clipe fără păstrarea substanței, fără garanția continuității. Omul pășește pe scena nesigură a acestui univers halucinat, purtînd în el, în împărăția relativului, setea sa de absolut, întrebarea sa fundamentală în legătură cu *de ce*-urile, cu însăși semnificația prezenței sale în lume. Lumea aceea nu are însă ce răspunsuri să-i dea : îi aruncă în față asprele și neplăcutele fragmente ale unei consistențe care s-a fărîmițat, notele unei disonanțe care scandează parcă, într-un ritm obsesiv și ostil, o predestinată opresiune. Omul asistă uluit la prăbușirea treptată a reazimelor elementare ale vieții sale ; familia, dragostea, munca, demnitatea, raporturile umane par să se schimbe pe neașteptate în imagini ale unei batjocuri zeflemitoare, forme neutre ale unui joc al rolurilor cu neputință de oprit, în care, implicat fiind, este silit să joace o piesă al cărei sens nu-l înțelege și, totodată, să se individualizeze într-o mecanică horă de gesturi care nu-s ale lui, cu o mască bună numai să îl alieneze.

Nu-i rămîne atunci decît să-și smulgă de pe față masca aceea grotescă, pe care haosul vieții a săpat, ca într-o strîmbătură de durere, semnele propriei furii : un întreg repertoriu de vorbe fără șir, de îndemnuri nedeslușite și de gesturi monstruoase. Să și-o smulgă și să se elibereze de falsa individualitate, să evadeze din închisoare, să caute înlăuntrul său, în adîncul cugetului propriu, o alternativă de libertate, o posibilitate de coeziune și o formă autentică. Aceasta este iluzia cea din urmă a insului romantic, care supraviețuiește încă în ființa pirandelliană și face necesară, de neocolit, tentativa anarhică, fuga aven-

Scanned with CamScanner

turoasă a lui Mattia Pascal. Respingînd unitatea artificială și asupritoare a vieții asociate, el va căuta să atingă o libertate a sa existențială, o consistență dincolo de orice necesitate, de orice îndatorire. Dar cu ce trăsături se poate reconstrui un chip, cu ce gînduri se poate reînnoda și recunoaște o conștiință, cu ce valori o credință și cu ce vise o libertate, dacă prăbușirea lumii a tîrît cu ea și esența noastră intimă? Dacă refuzul radical aduce cu sine neputința unei alternative, este fatal ca omul lui Pirandello să descopere pînă la urmă că dincolo de cele o sută de mii de fragmente care constituiau identitatea lui convențională, nu poate exista unul, nu poate exista decît niciunul. Dincolo de formele înșelătoare, de pietricelele artificiale ale acelui mozaic care se cheamă realitatea noastră aparentă, nu există niciodată forma pură, autentică, ci numai informalitatea pură, neantul, absența, riscul unui naufragiu veșnic, inconsistența fără sfîrșit și fără întoarcere. Haosul cel mai de neumplut îl înghite pe om atunci cînd acesta încearcă să evite haosul oamenilor. Evadarea este deci imposibilă, viața este și ea imposibilă altfel decît în raporturile false, în dimensiunile relative ale unei lumi mistificate. Mattia Pascal poate doar să se întoarcă pe propriile-i urme, să îmbrace din nou, unul cîte unul, veșmintele umile ale vechii lui mascarade, să caute să-și unească la loc fragmentele fostei lui forme, în care să se resemneze să sufere, să cugete în deșert și să suspine îndelung după libertatea de nerealizat.

După cum este evident, aceasta era cea din urmă consecință mai mult decît coerentă a acelui faliment global al lumii secolului trecut, pentru care Pirandello înfățișează conștiința cea mai lucidă și cea mai dezarmată: centrifugarea definitivă și dispariția totală a unei imagini tradiționale a omului, a eroului, a ființei romantice. Subiect și produs, rațiune și rezultat al unei întregi civilizații, al unei orînduiri, al unei culturi, ființa aceea, contextul acela unitar era sortit să îndure, în sfîrșit, soarta elementelor sale constitutive, să rămînă zdrobit de structurile sale care cedează și să-și piardă prin urmare, pentru totdeauna, soliditatea ideală, raționalitatea încrezătoare, îndemnul la acțiune, unitatea însăși a conștiinței. Ajungînd însă aici, distrugerea lui era cu desăvîrșire

Scanned with CamScanner

terminată, iar viaţa lui istorică era şi ea consumată. Din procesul acela negativ, din prăbuşirea insului se năştea însă personajul pirandellian, adică simbolul expresiv, intrinsec teatral, al acelei condiţii umane, figura autonomă a unui protest şi a unei mărturii de valoare acum universală. El a cunoscut neliniştea acelei istorii a nimicirii, miile de situaţii fără ieşire, nenumăratele întîmplări ale fiinţelor tulburate, sensul însuşi al vieţii care nu are consistenţă, fărîmiţarea personalităţii, provizoratul rolurilor şi dorinţa nerăbdătoare de a scăpa de ele ; iar acum, din bezna adîncă a acelei preistorii a sa, el urcă spre lumina absolută a scenei, pentru a rezuma varietatea întîmplărilor din comedia burgheză în stilizarea unitară a unui gest permanent, a unei semnificaţii corale. Personajul este omul, care şi-a pierdut forma sa, centrul său, raţiunea propriei suferinţe. Un autor necruţător, un Dumnezeu necunoscut, creîndu-l, l-a aruncat departe de el, într-o existenţă fără destin. Ei bine, el revine pentru a-şi căuta din nou forma sa, centrul său, pentru a-şi proclama dreptul său, cu umila dar viguroasa conştiinţă a victimei unei osînde nesocotite ; revine ca să ceară pentru totdeauna, stăruitor şi zadarnic, un autor care să-l fixeze pe vecie, o raţiune care să-l scape de osîndă şi să-i restituie garanţia absolută a unui destin.

Ar săvîrşi însă o greşeală destul de gravă, responsabilă încă mai de mult de deformări de perspectivă şi de refuzuri naive, de pe o poziţie acritică, cititorul care ar accentua fără nici o discriminare, haotic, această aparentă ori complementară dimensiune „existenţială“ şi „absolută“ a personajului pirandellian ; adică acela care în evidenta determinare a caracterului, în definitiv ideologic, adică fără perspectivă şi de aceea absolut negativ, al analizei critice a lui Pirandello, ar anula încărcătura de cunoaştere şi de oroare istorică exprimată şi cuprinsă în întîmplarea personajului său. Fiindcă acesta este neîndoielnic omul, dar un om datat în gesturile şi în nebuniile sale, în limbajul său, în obiectele, în mediul şi în referenţii polemici ai denunţului său : adică omul trăit şi alienat în societatea burgheză a veacului nostru, în provincia italiană sau în penumbra dezolată a capitalei Regatului. Sigur că universului său falimentar, haosului

Scanned with CamScanner

particulelor sale înnebunite, omul acesta nu-i poate opune o concretă și ușor de recunoscut ipoteză de certitudine alternativă, un model de identificare și de convieţuire socială, care să se arate a fi mai ușor de realizat decît o scurtă speranţă repede copleșită de amenințarea biruitoare a șantajului burghez *(Noua colonie)*. Și, cu toate acestea, dacă desperarea lui finală este de fiecare dată absolută, tot de fiecare dată este activă, totalmente pragmatică, și căutarea unei libertăţi ca eliberare de o legătură, mereu egală, de o cazuistică obiectivă, marcată fără nici un echivoc de trăsături istorice, realiste, mai burgheze ca oricare altele ; contestarea sa față de lumea care îl alienează în aparenta libertate a măștilor, a logicii lor patetice și a limbajului lor inexpresiv.

Ceea ce, istoricește vorbind, înseamnă că și dacă nu este în stare să-și liniștească frămîntările într-o proiectare utopică a viitorului, omul acela știe totuși să-și ducă viața cu o energie morală și rațională, care are ca parte extraordinară dejecția istorică a prezentului, căci în aceasta continuă să recunoască structura dezagregată a trecutului său. De aceea, momentul „etern“ al personajului pirandellian (strigătul Mamei, în *Șase personaje*, care repetă la infinit, în masca naturalistă a neliniștii materne, modurile tipice ale unei condiţii istorice, adică ale ființei subalterne dintr-un anume sistem de raporturi familiale) nu-i decît stilizarea simbolică, *medium*-ul dramaturgic al unei diacronii reale, analitice și sociologice, care-i este premisă efectivă și care se recunoaște și se realizează, de fiecare dată, înăuntrul dramei, în întîmplările personajelor, în complexitatea comportamentelor lor mentale și lingvistice, în cadrul alienant al raporturilor lor și în funcţia „istoricizantă“ specifică a indicaţiilor de regie. Este, de altfel, o legătură peste care nu se poate trece, care se dovedește provizoriu întemeiată și instituţionalizată de contemporaneitatea conștientă și de interdependenţa programatică a marilor *bilanţuri* operative ale lui Pirandello, în perioada centrală a vieţii sale : adică în legătura dintre bilanţul istoric al totalei *défaillance* a sistemului propriu secolului trecut *(Bătrînii și tinerii)* și meditaţia-proiect din *Umorul* (unde, după viziunea fărîmiţată a realului, urmează necesitatea unei arte expresioniste, tipică pentru

Scanned with CamScanner

un moment istoric de criză și, destinată, tocmai de aceea, unor funcțiuni critice și antiidealiste), și părăsirea subiectului-persoană în *Răposatul Mattia Pascal*, în care vi se înfățișează tocmai centrifugarea eului tradițional. Aici își află începutul, aici poate fi surprinsă originar adevărata geneză a raportului dintre momentul istoric și momentul existențial al ideologiei pirandelliene, dintre densitatea realistă și absența „ideologică" (refuzul împăcării estetice, neputința unei *forme* definitive și, în același timp, refuzul oricărei posibile salvări filosofice), care sînt proprii structurii-personaj. Iar dacă în prima perioadă narativă (*Exclusa* și cele dintîi nuvele) descompunerea antinaturalistă și deformarea expresionistă a cazului uman nu atingeau în chip prea evident unitatea subiectului, nu compromiteau definitiv garanția subiectivă și într-un anume sens regizorală a însuși autorului (care putea încă să-și decupeze cazul în perspectivă, să-l monteze și să-l judece), *Răposatul Mattia Pascal* marchează momentul în care dezagregarea aceea atacă subiectul : a cărui unitate se dezvăluie, chiar în clipa evadării din închisoarea socială, alcătuită din măști, adică din conținuturi definite (conștiința) ale lumii burgheze. Și, întocmai cum Mattia Pascal, înapoindu-se dezamăgit din călătoria neantizantă a aventurii subiective, se exprimă în cele din urmă prin gesturile funcționale și silnice (autoironice) ale omului copernican, care desacralizează unitatea compactă a eului ptolomeic și a eroului romantic, tot astfel Pirandello transformă tensiunea dezagregantă și rațională a primei producții (reziduul romantic și subiectiv, timpul narativ și aprioric al formei-roman) într-un efort de analiză senzualistă a conștiinței *(Umorul)*, iar apoi în consecutivul empirism al reprezentării scenice. Și întocmai cum construcția rațională din *Umorul* este senzualistă (explicit antifilosofică), tot astfel reprezentarea scenică este antiepică și întru totul experimentală : nu este o dramă a ființelor și un catharsis al personajului (nu este o soluție pentru căutarea sa în legătură cu Forma), ci o coroziune activă a ființei (a unității ei iluzorii, a credibilității ei) și un eșec al personajului (al aspirației lui metafizice). Cu alte cuvinte, alegerea structurii teatrale este un fel de refuz al „meditației", adică al oricărei instituiri de nexuri filosofice, prestabilite

Scanned with CamScanner

și explicative, între subiect și obiect, între autor și ființă. Este alegerea unui loc și-a unui timp, cîtuși de puțin convenționale, în care personajul își poate căuta la infinit autorul (dat fiind că o cere el însuși, aceasta fiind problema lui istorică : găsirea unei alte condiții de libertate), iar autorul ocazional (autorul operei în proiect) poate refuza la infinit să-i dea forma tradițională (ocrotitoare, metafizicată, salvatoare) și poate, în schimb, să-i ofere numai prilejul de a mărturisi nevoia unei alte forme : *în întregime* însă *de construit* și pe care, acum, în orice caz, autorul este mai puțin în stare decît oricine altcineva s-o construiască. Acesta este motivul pentru care limita ultimă a neliniștitei căutări ce însuflețește toate creaturile teatrului lui Pirandello, obiectul speranței acelei „vieți informe care tînjește după forma sa", departe de a se identifica într-o alternativă posibilă în actuala condiție desperată a personajului, se transformă, dimpotrivă, în tragedia pirandelliană, numai și totdeauna în negare și în autodesacralizare, ca evadare de sub domnia relativității și a falsităților, ca voință de a atinge ființa, singura în stare a se realiza, într-o veșnică rebeliune împotriva existării. Dar tocmai în această aparentă irealitate a stării euristice a personajului, alegerea teatrală a lui Pirandello își mistuie pînă la capăt propria funcțiune realistă și provocatoare, desacralizantă și dezalienantă ; în măsura în care „căutarea formei" acceptă să se limiteze la evocarea nostalgică a unor valori neideologizate (dragoste, maternitate, cer albastru, moarte tăcută) surprinse în semnificația lor preburgheză și precategorială, mai curînd decît să se ideologizeze pentru a nu știu cîta oară în ipoteze speculative, în proiecte reformiste și obiectiv mistificate, miturile acestea pirandelliene, departe de a apărea splendid tautologice, dezvăluie și descătușează în aceeași măsură, de fiecare dată, o inepuizabilă încărcătură de „scandal" (*Liolà*, paternitatea triumfătoare asupra codului prestigiului economic), de denunț și de violentă batjocură antiburgheză (Ciampa și nebunia, plăcerea vrednică de dispreț a necinstei, etc., puritatea acuzatoare a Ersiliei Drei, etc.).

Acesta este, credem, sensul personajului fără autor și, ca atare, al refuzului constant pe care Pirandello, în sin-

Scanned with CamScanner

gurătatea biroului său *(Convorbiri cu personajele, I)* îl opunea acelor fantasme născute în umbră, umbra *umbrei sale*, în ajunul acelei prime tragedii europene, care avea să umple scenele lumii cu personaje înfrînte, cu frînturi de vieţi şi de conştiinţe. Şi era vorba de un refuz ireversibil, hotărît atunci şi niciodată dezminţit ; nici măcar atunci cînd, anticipator şi contemporan acelor generoase dar zadarnice încercări de recuperare a realităţii iraţionale, a mozaicului uman pulverizat, pe care bătrîna cultură europeană le va face între cele două războaie, Pirandello va părea şi el gata să reînsufleţească o aţipită credinţă în contactul suprareal cu lucrurile, să proiecteze un cîntec al uimirii, să propună iarăşi mituri şi să încerce o căutare a purităţii în zonele prelogice şi necontaminate ale conştiinţei. Dacă ar fi adevărat că Pirandello a trăit momente de iluzie vitalistă ori de eroare morală sau politică, ar fi cu atît mai adevărat şi mai uşor de documentat că, tocmai în anii presupusei abateri de la conştiinţa sa ideatică şi tematică, el opta pentru un „suprarealism" anticonformist, deloc pasiv şi deloc generic, nu evaziv şi nu formal, fără a eluda cîtuşi de puţin problema centrală a vieţii sale de chirurg cultural, care era problema omului şi a societăţii sale : iar în zona miturilor posibile, unde întreaga noastră cultură respira o noblețe ideală şi nepăsare faţă de istorie, el căuta şi găsea subiecte explicit polemice şi prohibitive, şi rîsete de dispreţ cutezător faţă de grosolana oficialitate a momentului, şi proiecta colonii noi, fără clase şi fără diviziuni ale muncii, şi biciuia monstruoasa alienare industrială a uriaşilor de pe munţi şi, totodată, a contestatorilor lor nedialectici, adică a slujitorilor fanatici ai artei pure, care era pentru el arta cea mai impură, fiind inumană. Răspundea, de fapt, prin cuvinte lipsite de orice echivoc, tuturor slujitorilor formelor frumoase, răspunzători atunci, ca şi astăzi, de conţinuturile retrograde şi şantagiste pe care formele frumoase le acceptă şi le conservă întotdeauna, impunîndu-le culturii şi societăţii omeneşti. Şi scria împotriva lor : a celor care încă şi astăzi îi preferă (ca alegere totală şi întru totul coerentă, chiar dacă este inconştientă) violenţa şi mîzgălitura celui mai incult şi mai provincial dintre mărunţii literaţi italieni. Scria desacralizări clare ale tradiţiei noas-

Scanned with CamScanner

tre retorice, ale Italiei noastre de aventurieri și de slugi, Italia fosforescentă și strălucitoare a lui Gabriele D'Annunzio.

Încerca, bunăoară, în discursul asupra lui Verga, să determine conștiințele adormite din Academia Italiei să priceapă că el, Pirandello, în locul unor repertorii de metafore marinărești, goale de orice conținut, și al unor ridicole vegetări antiistorice, avea de comunicat un mesaj real, mărturia efectivă a unei totale dezagregări a lumii burgheze. Așadar, sensul ultim al operației sale teatrale poate fi cu atît mai conștient surprins cu cît este surprinsă pregnanța istorică, necesitatea dialectică în sfera culturii noastre și a articulațiilor sale obiective. Dacă ne mai gîndim și la evidenta non-necesitate a personajului-D'Annunzio (care deforma realitatea punînd-o în formele lipsite de raporturi și înfricoșătoare ale subiectului și, ca atare, nu putea face altceva decît să se transforme în stăruitoarea și mediocra reprezentare a personajului-D'Annunzio), se vede imediat limpede că ceea ce rămîne într-adevăr din revoluția pirandelliană, adică însuși saltul calitativ care constituie și face exemplară geneza și semnificația teatrului lui Pirandello, este răspunsul eroic pe care el l-a dat traumei istorice a societății contemporane : nu numai polemica permanentă, la care nu se va putea renunța niciodată, împotriva sistemului responsabil de acea traumă și de alienările sale, dar mai ales alegerea unei intenții antilirice și „obiective" în reprezentarea realității și în desacralizarea subiectului, a acelei „persoane" tradiționale căreia personajul său îi este simbol negativ, revelație dureroasă, demistificare sistematică ; și totodată, în ultimă analiză, acea definitivă și atît de confirmată dispariție a autorului, ca a unui primejdios mijlocitor de „ideologii" și corupător al autenticității istorice și al semnificațiilor obiective ale condiției umane pe care o înfățișează personajul.

În acest sens, pînă și ultimul gest al lui Pirandello, „voința" de a-și împrăștia cenușa, pare să se poată înscrie în cadrul unei întregi coerențe polemice : dispariția „subiectului" într-o lume care substituise dialectica istorică prin falsa dialectică a subiecților, indiferent c-ar fi fost tirani sau înțelepți liberi. Sigur este că în momentul tragic

Scanned with CamScanner

al istoriei europene, atunci cînd contradicţiile acelei lumi stăteau să explodeze într-o nouă şi mai violentă catastrofă, Pirandello era hotărît să opună umilinţa lui solitară farsei oficiale, care încerca să-l implice şi pe el ; şi, indicînd un model de libertate urît în chip evident de mărunţii şi „democraticii“ eroi ai paginei literare a ziarelor şi ai premiilor literare oferite de trusturile industriale, îşi salva pînă şi moartea de formala compătimire a societăţii sale, pentru a se înapoia singur şi rebel în cîmpia siciliană a „haosului“, unde se născuse.

Scanned with CamScanner

SUMAR

	Precuvîntare	5
	Introducere	6
Capitolul I	Poeziile și primele nuvele : o societate în criză	29
Capitolul II	Perioada „Umorului" : omul fără unitate . .	67
Capitolul III	De la proza narativă la teatru : nașterea personajului	105
Capitolul IV	Perioada teatrului : personajul fără autor . .	137
Capitolul V	Dramele simbolice și veleitatea suprarealistă	178
Apendice	Revoluția lui Pirandello	209

Scanned with CamScanner

O ISTORIE A LUI PIRANDELLO

Lei 11

Scanned with CamScanner